

Ніна Міляновська

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Рівень стандарту

11



СЛОВНИЧОК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

- Абсурдизм, література абсурду, театр абсурду** (із латинської — *безглуздий*) — система поглядів у філософії та мистецтві, для яких характерне бачення буття як безглузлого та ірраціонального, а світу як ворожого людині. *Абсурдистське* мистецтво послуговується антиреалістичними засобами зображення дійсності, гротеску, пародійності; відображає почуття страху, самотності і відчаю, переконаність, що не варто надавати особливого значення усьому, що відбувається у світі.
- Алітерація** — повторення однакових або подібних за звучанням *приголосних* звуків у віршовому рядку або строфі, які надають твору особливої звукової та інтонаційної виразності.
- Алегорія** (із грецької — *інаше говорю*) — інакомовлення. Алегорією називають художній прийом, за допомогою якого риси людської вдачі, почуття, явища передають через образи рослин, тварин, предметів чи явищ природи.
- Алюзія** (із латинської — *жарт, натяк*) — свідоме авторське відсилання, натяк на відомий літературний твір чи історичну подію, який передбачає обізнаність читача; переосмислення відомих висловів і цитат.
- Антитеза** — протиставлення. За допомогою антитези підкреслюють контраст, різку протилежність образів, характерів, думок, явищ, понять, подій тощо. Для створення або підкреслення антитези часто використовують слова-антоніми.
- Антиутопія** — художнє зображення негативних моделей державного устрою; протиставляється утопії — зображенню ідеального державного устрою.
- Асонанс** (із латинської — *співзвучати*) — повторення *голосних* звуків у віршовому рядку або строфі, які надають твору особливої мелодійності та інтонаційної виразності.
- Бестселер** — популярна книжка, яка продається великими накладками.
- Верлібр** (або *вільний вірш*) — вірш, який не підпорядковується класичним правилам віршування. У верлібрі нема *рими*, може бути різна довжина рядків із різною кількістю наголошених і ненаголошених складів.
- Гіпербола** (із грецької — *перебільшення*) — надмірне перебільшення властивостей предметів, явищ, рис людини, загострення ситуацій для більшої виразності зображуваного.
- Гротеск** (із французької — *хімерний, незвичайний*) — сатиричний прийом, який полягає в загостренні і перебільшенні у зображенні подій, героїв і явищ, в карикатурності й абсурдності ситуацій. Гротеск використовується не лише в сатиричних, а й в трагічних творах.
- Декадентство** (із французької — *занепад*) — мистецький рух кінця XIX – початку XX століть, який виступав проти старих форм мистецтва, проти дидактизму і спрямованості на соціальні проблеми, обстоював свободу самовираження митців, ідею *чистого мистецтва*. Характеризується суб'єктивізмом, естетизмом, пасивною споглядальністю.
- Епітет** (із грецької — *прикладка, прізвисько, додаток*) — це образне означення особи, предмета, явища.
- Есе** (із французької — *спроба, нарис*) — невеликий прозовий твір на конкретну тему, в якому думку викладено у вільній формі. Зазвичай автор пропонує власне враження або оригінальний і суб'єктивний погляд на порушену проблему без глибокого трактування теми.
- Ідея художнього твору** — основна думка про зображені у творі життєві явища, події та характери.
- Інверсія** (із латинської — *перевертання, перестановка*) — непрямої порядок слів у реченні, який створює особливу емоційну виразність мови твору.
- Інтерпретація** (із латинської — *роз'яснення, тлумачення*) — «мистецтво розуміння»; тлумачення змісту та ідей літературного твору, пошуки і розкриття смислів, закладених у текст автором.
- Іронія** (із давньогрецької — *насмійка, глузування*) — прихована насмійка над явищем чи особою, про яку говорять у позитивному тоні, маючи на увазі зовсім протилежне.
- Каліграма** — твір, у якому поєднане зображення і текст. Каліграмами Гійом Аполлінер називав свої вірші, записуючи їх у вигляді малюнка.

Комікси — історії в малюнках: графічні романи (новели), стріпи. Поєднують у собі риси образотворчого мистецтва і літератури. Стріпи (короткі комікси) використовують у журналах, газетах і соцмережах.

Композіція (із латинської — *поєднання, склад*) — будова художнього твору, певна послідовність і взаємозв'язок усіх його частин.

Метафора (із грецької — *перенесення*) — це слово чи словосполучення, вжите у переносному значенні. Метафора розкриває сутність та особливість одних явищ через інші, ґрунтуючись на подібності їхніх властивостей і ознак.

Новаторство (із латинської — *оновлювати*) — творення нового; втілення в життя нових ідей, пошук концепцій, прийомів і шляхів зміни літературних традицій.

Оксиморон, оксюморон (із грецької — *допечно-безглузде*) — поєднання несумісних, контрастних понять.

Персоніфікація (із латинської — *персона + робити*) — вид метафори; наділення явищ природи, абстрактних понять, предметів властивостями людини, олюднення.

Поліфонізм (із грецької — *багатоголосся*) — одночасне гармонійне поєднання самостійних музичних ліній; багатоплановість літературного твору; множинність конфліктів, різних ідеологій і їхня взаємодія; рівноправність героїв та автора твору, відсутність домінування авторської позиції у творі, авторського погляду на героїв і події.

Потік свідомості — поширений у літературі модернізму прийом, який відображає внутрішній монолог героя, хаотичний і вільний плін думок, асоціацій, спогадів.

Притча (із давньослов'янської — *особливий випадок, надзвичайна подія*) — невеликий розповідний (епічний) твір повчального змісту, в якому дидактична ідея подана в образній, алегоричній формі.

Ремінісценція (із латинської — *згадка, спогад*) — відгомін у художньому тексті інших літературних творів (образів, сюжетів, стилістики тощо). На відміну від алюзії ремінісценція зазвичай не усвідомлені авторами творів.

Риторичне запитання — питання, що не потребує відповіді. Ця фігура поетичної мови використовується для підсилення уваги, підтвердження думки. Також для підсилення емоційного впливу використовують *риторичні вигуки, риторичні звертання*.

Символізм (із грецької — *прикмета, знак*) — літературно-мистецький напрям кінця XIX – початку XX століть. Сформувався у Франції, заперечував художні принципи *реалізму*. Багатозначний символ, символічний образ, прихований зміст — основні категорії естетики цього напрямку. Поетичні символи великого значення надавали витонченості поетичної форми, естетизму.

Сатіра (із латинської — *суміш плодів, всяка всячина*) — гостре засудження та осміяння негативних рис вдачі людини та негативних явищ у житті суспільства.

Сонет (із італійської — *звучати*) — старовинна форма чотирнадцятирядкового вірша, особливістю якої є строга будова.

Сюжет (від французького *sujet* — *зміст*) — це послідовність подій у творі. Сюжет притаманний таким літературним родам: епосу, драмі та ліро-епосу.

Тема художнього твору — це коло подій та явищ, зображених у творі й які стали основою авторської оповіді.

Хроніка (із грецької — *час*) — опис історичних подій у хронологічному порядку, літопис. Пізніше хроніками стали називати літературні твори, в яких зображували історичні події.

Художній конфлікт — суперечність, що зумовлює розвиток подій у творі, формує систему образів твору. Ґрунтується на внутрішніх суперечностях героя, протиставленні характерів різних героїв, протиборстві ідеологій, може мати соціальну, моральну, політичну, релігійну, сімейну та іншу природу.

Художній образ — це творче відображення людської природи, будь-якого життєвого явища чи ідеї; з його допомогою не тільки передається реальність, а й створюється новий вигаданий художній світ.

Чисте мистецтво, мистецтво для мистецтва — мистецька концепція, яка сповідує естетизм і *заперечує* принципи реалізму. Прихильники концепції відмежовуються від дидактизму, проблем соціального, економічного, політичного, побутового характеру і спростовують практичну користь мистецтва, головною цінністю проголошують свободу самовираження митця.

Ніна Міляновська

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Рівень стандарту

Підручник для 11 класу

закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано

Міністерством освіти і науки України

Тернопіль

Астон

2019

УДК 821(100)(075.3)
М 60

**Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ Міністерства освіти і науки України від 12. 04. 2019 № 472)**

Видано за рахунок державних коштів.
Продаж заборонено.

Мілянська Н. Р.
М 60 Зарубіжна література. Рівень стандарту : підручник для 11 класу закладів загальної середньої освіти — Тернопіль : Астон, 2019. — 256 с. : іл.
ISBN 978-966-308-757-3

У підручнику подано статті, в яких розглянуто етапи розвитку літератури, схарактеризовано творчість письменників, проаналізовано конкретні художні твори та представлено матеріали з теорії літератури. Також запропоновано рубрики «Класна дошка», «Для тих, хто хоче знати більше», «Мистецька галерея», у яких стисло систематизовано основні положення вивченого, є додаткова цікава інформація про авторів та історію написання творів, представлено класичні ілюстрації тощо. Підручник містить словничок літературознавчих термінів і словничок персоналій перекладачів. Для кращого засвоєння та повторення вивченого розроблено систему завдань і запитань, які реалізують компетентнісний підхід до вивчення зарубіжної літератури.

УДК 821(100)(075.3)

ISBN 978-966-308-757-3

© Мілянська Н. Р., 2019
© ТзОВ «Видавництво Астон», 2019

ЗМІСТ

ВСТУП. Національна і світова література	5
---	---

ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ

ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА.....	6
Йоганн Вольфганг Гете.....	12
Трагедія Йоганна Вольфганга Гете «Фауст»	19
Фауст (уривки)	31

МОДЕРНІЗМ

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ МОДЕРНІЗМУ.....	48
Франц Кафка	56
Творчість Франца Кафки	62
Оповідання Франца Кафки «Перевтілення»	64
Михайло Булгаков	73
Роман Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита»	79

ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

РІЗНОМАНІТТЯ МОДЕРНІСТСЬКИХ НАПРЯМІВ І ТЕЧІЙ.....	90
Гійом Аполлінер	96
Новаторська поезія Гійома Аполлінера.....	103
Міст Мірабо.....	106
Зарізана голубка й водограй.....	108
Райнер Марія Рільке	111
Поезія Райнера Марії Рільке	117
«Згаси мій зір...»	118
Орфей, Еврідіка, Гермес	120
Зі збірки «Сонети до Орфея»	121
Анна Ахматова	123
Поезія Анни Ахматової	129
«Був Ти нещирим у ніжності...»	131
«Довкола жовтий вечір ліг...»	132
Реквієм	132



АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

РОЗВИТОК ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ 138

Джордж Орвелл	141
Антиутопія Джорджа Орвелла	148
Роман-антиутопія Джорджа Орвелла «1984»	151

ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Бертольт Брехт	158
Епічний театр Бертольта Брехта	165
П'єса Бертольта Брехта «Матінка Кураж та її діти»	168
Генріх Белль	171
Оповідання Генріха Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»	176
Подорожній, коли ти прийдеш у Спа.....	179
Пауль Целан	186
Тема Голокосту в поезії Пауля Целана.....	192
Фуга смерті	196

ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ В ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ернест Гемінгвей	201
Повість Ернеста Гемінгвея «Старий і море»	208
Габріель Гарсія Маркес	215
Оповідання Габріеля Гарсія Маркеса «Стариган із крилами»	222
Стариган із крилами	226

ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

ОСНОВНІ РИСИ ЛІТЕРАТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ 232

Милорад Павич	234
Особливості творчості Милорада Павича	238
Скляний равлик	241

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

Маркус Френк Зузак.....	252
Роман Маркуса Зузака «Крадійка книжок»	251

Словничок літературознавчих термінів	форзац 1-2
Словничок персоналій перекладачів	форзац 3-4



НАЦІОНАЛЬНА І СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Кожний народ упродовж віків формував свою культуру, яка охоплює усі види організованої діяльності і є свідченням рівня розвитку суспільства. До культурних здобутків, зокрема, належать мистецтва, духовні цінності, знання, вміння, в яких відображаються історичний досвід народу, його пам'ять і характер.

До культурної спадщини належить і літературна творчість, яка у кожного народу набула своїх особливих рис, зростаючи на національній міфології та фольклорі, живлячись досягненнями інших літератур і щедро ділячись своїми.

Літературу певного народу, нації, з притаманними лише їй рисами, називають **національною літературою**.

Особливості національної літератури виявляються як у розвитку літературного процесу, розробці актуальних для народу тем та ідей, певних художніх образів і національних характерів, взаємодії різних напрямів і течій, так і в індивідуальній творчості окремого митця.

Сукупність національних літератур становить **світову літературу**, розвиток якої залежить, зокрема, і від міжкультурних зв'язків різних народів і творчих взаємовпливів окремих письменників.

Національна література твориться здебільшого національною мовою, однак цей фактор не роз'єднує різні культури, а зумовлює їх взаємозбагачення як у лексичній, так і в образно-тематичній площині. На відміну від музики, живопису, архітектури, хореографії та інших видів мистецтв література потребує перекладу, завдяки якому відбувається взаємобмін ідеями та образами різних національних культур.

Особлива роль у цьому процесі належить перекладачам, які, обираючи для своєї діяльності літературний матеріал, демонструють не тільки фахову майстерність, а й власний художній смак. Від перекладачів залежить точність відтворення задуму автора оригіналу, а також вибір творів, у яких закладені справжні гуманістичні цінності, що впливають на формування особистості читача. Переклади стають своєрідним містком між читачем і духовними здобутками всієї людської цивілізації.

Українська перекладацька школа має давні традиції, започатковані освіченим духовенством ще в часи поширення християнства. Однак перекладали не тільки релігійні книги, а й тексти світського змісту, зокрема твори *Торквато Тассо*, *Франческо Петрарки*, *Джованні Боккаччо* та інших митців.

У XIX столітті українські перекладачі працювали над творами визначних митців: Вергілія, Гомера, Джорджа Гордона Байрона, Вільяма Шекспіра, Ганса Крістіана Андерсена, Олександра Пушкіна, Генріха Гейне, Фрідріха Шиллера, Йоганна Вольфганга Гете та багатьох інших. Серед визначних українських перекладачів і перекладачок – Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Степан Руданський, Михайло Старицький, Леся Українка, Іван Франко. Перекладали як твори зарубіжних авторів на українську, так і твори української літератури на іноземні мови.

У XX столітті ціла плеяда видатних українських митців подарувала читачам майстерні переклади шедеврів світової літератури. Серед найвідоміших перекладачів були Микола Зеров, Микола Вороний, Максим Рильський, Микола Бажан, Микола Лукаш, Григорій Кочур, Микола Терещенко, Дмитро Паламарчук, Леонід Первомайський, Дмитро Загұл та чимало інших.



ЗОЛОТІ СТОРІНКИ ДАЛЕКИХ ЕПОХ



ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА

Класна дошка

Прикметні ознаки літератури Просвітництва

- культ розуму, науки, освіти; гуманістичний світогляд;
- проголошення рівності і свободи, визнання цінності кожної особистості;
- критика деспотії правителів і феодальних порядків;
- пропагування суспільства, побудованого на засадах справедливості;
- обстоювання економічних і політичних прав третього стану;
- оптимістична віра у прогрес і позитивний розвиток суспільства;
- віра в можливість перебудови і виправлення недосконалого суспільства, в можливість *раціонального* управління державою;
- ідея «чистої людини»: якщо виправляти пороки людей, кращим стане й усе суспільство;
- переконаність у тому, що мистецтво має виконувати виховну функцію, формувати моральні цінності;
- увага до життя звичайних людей, співчутливе ставлення до чужих страждань

Історичні передумови німецького Просвітництва

XVIII століття — рубіжне в історії європейського феодалізму. Остаточо подолали його пута *Англія* і *Франція*, що стали найрозвиненішими державами світу. Звісно, ці процеси відобразилися в літературних творах, у яких засуджувалися тиранія і деспотизм.



1. Згадайте зміст першої частини роману англійського письменника *Джонатана Свіфта «Мандрі Гулливера»*, написаного в добу Просвітництва. Яким зображено державний устрій *Ліліпутії*?
2. У чому полягає сатира на внутрішню і зовнішню політику Ліліпутії та на образ її монарха?
3. Яким, на вашу думку, є *просвітницький ідеал* суспільства для Джонатана Свіфта?

Однак *Німеччина*, яка лише через ціле століття змогла оговтатися після жакливої спустошливої Тридцятилітньої війни 1618–1648 років, залишалася однією з найвідсталіших країн у Західній Європі. Роздроблена Німеччина налічувала понад три сотні маленьких самостійних князівств та майже п'ятдесят імперських міст. Німеччина не мала ні потужного економічного, ні культурного центру, що, безумовно, стримувало її розвиток і поширення просвітницьких ідей.

У різних землях Німеччини сформувалися різні політичні системи правління, і ті князівства, в яких процвітали феодалізм і кріпацтво, залишалися на середньовічному рівні розвитку. Сотні дрібних князьків-герцогів у своїх «іграшкових» володіннях бачили себе могутніми правителями. Вони прагнули військових перемог над своїми ж сусідами, незважаючи на людські втрати.

Населення німецьких міст і сіл, потерпаючи від податків, військових дій як своїх, так і ворожих військ, від мародерства та контрибуцій¹, повністю залежало від, фактично, середньовічної деспотії деяких князів.

Розвиток німецької літератури в добу Просвітництва

Роль культурних центрів у Німеччині виконували князівські палаци, навколо яких зосереджувалися митці, котрі жили за рахунок вельможних покровителів і уславлювали їхні діяння. Тому цілком зрозуміло, чому у вишуканій *придворній літературі*, яка отримала назву *салонної*, не було творів, у яких звучала би критика феодального устрою.

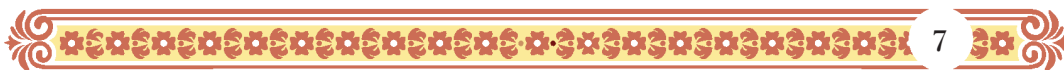
Німецька література початку XVIII століття адресувалася вищим колам суспільства, тобто мала *елітарний характер*. Певний час аристократичне салонне мистецтво перебувало під впливом популярного ще у XVII столітті *бароко*, проявам якого вже намагалися протистояти німецькі митці нового покоління.

На початку XVIII століття мовою німецької науки та освіти все ще залишалася *латина*, і майже половина виданих у 1700 році книг мала релігійний зміст.

Однак у Німеччині впродовж XVIII століття, хоч і повільно, поширювалися ідеї *Просвітництва*. Новий світогляд у цій країні мав низку особливостей. Так, на відміну від Франції та Англії, вплив церкви залишався значним не тільки в побуті, культурі, а й у науці². Наприклад, німецькі вчені XVIII століття намагалися пов'язати наукові факти з біблійними постулатами, позаяк були переконані, що у науковому пізнанні неможливо опиратися лише на розум. Водночас німецькі просвітники, які визнавали релігійне виховання обов'язковим для інтелектуальної та високодуховної людини, вважали неприпустимим релігійне залякування і сліпий фанатизм.

¹ *Контрибуція* — сплата коштів переможеною державою стороні, що перемогла у війні.

² Ще у середині XVIII століття, яке називають добою Просвітництва, в німецькому Вюрцбурзі була спалена остання «відьма» — жінка, яка була запідозрена у стосунках з нечистою силою.



Водночас німецькі просвітники *першої половини XVIII століття* не акцентували уваги на проблемах свободи особистості, не порушували гострих політичних питань, а тим паче не бачили потреби у зміні суспільного устрою.

Німецькому Просвітництву тривалий час була притаманна спокійна розсудливість і тісний зв'язок із модним французьким *класицизмом* (на противагу аристократичному *бароко*). Тому із *середини XVIII століття* особливо популярними стали *повчальні вірші, байки, комедії і сатири*, в яких класицисти, не торкаючись суспільних проблем та вад політичного устрою, викривали *вічні людські пороки*: лінощі, дурість, жадібність, лицемірство тощо. У повчальних віршах німецькі поети-просвітники радили правителям бути справедливими і милосердними, а підданцям — гарно поводитись і приборкувати власні пристрасті.



Внутрішнє оздоблення придворного театру міста Байройт у Баварії (одного з небагатьох, що зберігся з XVIII століття)

сучасності. З другого, — молоді драматурги і прозаїки прагнули вирватися з вузьких меж просвітницької повчальної літератури, а також мистецтва, призначеного для вищих верств суспільства.

У країні сформувалося нове покоління читачів, які не мали ні шляхетного походження, ні великих статків, але здобули університетську освіту і займали посади дрібних чиновників. Ці енергійні молоді люди, змушені працювати в нецікавих бю-

рокрації і приборкувати власні пристрасті. Все це мало сприяти цілковитій гармонії і всезагальному щастю.

Театральне мистецтво в Німеччині першої половини XVIII століття було представлено або яскравими барочними придворними постановками *для аристократів і багатих бюргерів*¹, або виступами мандрівних акторів, які надавали перевагу постановкам на релігійну тематику *для простолюду* та розважальній клоунаді і фарсам.

Натомість німецькі просвітники вважали, що театр має слугувати вихованню у співвітчизників гарного смаку і високої моралі. У зв'язку з цим німецький театр надовго потрапив під сильний вплив *французького класицистичного театру*.

Із *другої половини XVIII століття* починається новий етап німецького Просвітництва, пов'язаний із намаганням деяких митців протистояти іноземному впливові і прагненням створити самобутню оригінальну німецьку літературу. З одного боку, вони обстоювали принципи *правдивого зображення життя* і більше уваги приділяли німецькій

¹ *Бюргери* — жителі міст, міщани, німецькі буржуа.

рократичних установах, виконувати принизливі вказівки самовдоволених начальників та жити на мізерну платню, сприймали пафосні повчання і поетичні філософствування мало не як глузування над власним життям. Звісно, в літературі їх більше цікавили не повчальні просторікування поетів та абстрактні роздуми філософів, а долі звичайних міщан, їхні зворушливі стосунки та живі почуття.

Рух «Буря і натиск»

Нова німецька інтелектуальна еліта сформувалася у другій половині XVIII століття здебільшого з представників бюргерства, тобто *третього стану*. Через переклади іноземних творів вони познайомилися з ідеями англійського і французького Просвітництва, основною тезою якого була критика феодального ладу. Позаяк у Німеччині давно назріло невдоволення деспотичними порядками, освічена частина суспільства з готовністю сприйняла популярні у Західній Європі просвітницькі ідеї — ідеї свободи, справедливого влаштування суспільства та рівності всіх перед законом.

Просвітницькі гасла дали поштовх для виникнення у 1770-х роках потужного руху «Буря і натиск», який розпочав новий етап розвитку німецької літератури. Молоді митці вдалися до різкої критики феодального ладу та кріпацтва. Назва нового руху цілком відповідала бунтівним настроям його учасників-штюрмерів¹, які називали себе *бурхливими геніями*.

Штюрмерів цікавили насамперед реальні життєві проблеми простих німців, які потерпали від утисків вищих станів. Молоді бунтарі обстоювали право на свободу особистості, свободу нації від гніту феодалів і правителів.

Бурхливі генії — публіцисти, проповідники, науковці, митці — у своїх творах енергійно пропагували ідею національної єдності роздробленої батьківщини, сміливо писали про жалюгідне становище шкільної освіти, гостро критикували необмежену владу правителів і навіть закликали до боротьби з тиранією.

Учасники групи «Буря і натиск», серед яких і молодий *Йоганн Вольфганг Гете*, обстоювали ідею самобутності німецької літератури та безумовної цінності національної культури. У центрі уваги штюрмерських творів другої половини XVIII століття була проблема соціальної нерівності, неможливості здібній молодій людині зайняти гідне місце в суспільстві, у якому визначальними залишалися статки і походження.

Штюрмерський рух був надзвичайно потужним, але вже в 1780-ті роки він вичерпав себе. Бурхливі генії, які сподівалися своїми творами змінити історію Німеччини, розбудити у співвітчизниках почуття гідності, розчарувалися та усвідомили власну безпорадність перед суспільними проблемами. Самі ж учасники руху, люди здебільшого незаможні, змушені були існувати у принизливих умовах, нерідко нагадуючи своїх героїв. Останнім, хто із захопленням сприйняв ідеологію «Бурі та натиску», був юний *Фрідріх Шиллер* — сильна і непересічна особистість.

У 1781 році юний Фрідріх Шиллер написав свою першу драму «Розбійники» з епіграфом «*In tyrannos!*» («На тиранів!»). Так автор уже з перших рядків продемонстрував антифеодальну й антидеспотичну спрямованість цього штюрмерського твору і готовність до боротьби.

¹ Німецька назва руху «Буря і натиск» — «*Sturm und Drang*». Слово *штюрмер* походить від слова *Sturm* (буря, шторм).

1. Згадайте із вивченого в 9 класі, що стало причиною конфлікту юного **Фрідріха Шиллера** з князем Карлом Євгенієм.
2. Чому молодому німецькому митцеві довелося залишити батьківщину?
3. Доведіть, що в оді **«До радості»** (1785 рік) звучить просвітницька віра Фрідріха Шиллера у краще майбутнє.

Особливо великих розчарувань німецьким просвітникам завдала **Французька революція 1789–1794 років**, яка не втілила в життя жодного свого гасла: вона не здобула ні свободи, ні рівності, ні братерства. Із Французькою революцією, прихильники якої вдалися до терору і втопили в потоках крові власний народ, наприкінці XVIII століття завершилася доба Просвітництва в усій Західній Європі.

Після 1789 року вражені німецькі штюрмери та інші діячі Просвітництва більше не сподівалися, що шляхом активних (навіть революційних) дій можна змінити суспільство на краще. Єдиним значущим наслідком руху «Буря і натиск» стала велика популярність у кінці XVIII століття сльозливо-**сентиментальної літератури**, новий герой якої, за словами Й. В. Гете, лише *страждав і нічого не робив*.

Веймарський класицизм

Після 1789 року яскравим явищем в історії німецької літератури став **веймарський класицизм**, пов'язаний з іменами Й. В. Гете та його молодого друга Ф. Шиллера. Гете, відійшовши від руху «Буря і натиск», став високопосадовцем у Веймарському князівстві, де продовжив і літературну діяльність, захопившись античною культурою.



Місто Веймар часів Йоганна Гете (літографія початку XIX століття)

Вважаючи, що за допомогою революцій неможливо досягти позитивних змін у суспільстві, **Йоганн Вольфганг Гете** дійшов висновку, що просвітницькі зміни повинні відбуватися поступово і, насамперед, у свідомості людей. І ці зміни мають здійснитися шляхом **виховання через мистецтво**.

На думку Гете, духовному вдосконаленню людини сприяють приклади з давньої історії та літератури. Тому сентиментальний тип звичайного бюргера має змінити класицистична монументальність античних героїв, а звичайні побутові клопоти пересічних німців – високим моральним пафосом.

Фрідріх Шиллер¹, також відмовившись від штюрмерських ідей, на початку 1790-х років проголосив мистецтво вищим виявом людської культури, яке не повинно перетинатися ні з брутальною політикою, ні з сірою повсякденністю.

Згідно з його новими естетичними поглядами, які перегукувалися з переконаннями Гете, мета літератури полягає у боротьбі за *вдосконалення людини*, а не суспільства. Шиллер також критикував приземлені образи штюрмерських героїв, побутове тло подій та наближеність творів до смаків простолюду. Головним завданням мистецтва, на думку поета, є естетичне виховання, а не соціальна критика; протиставлення Прекрасного безрадсній повсякденності світу.

Кінець XVIII – початок XIX століть став перехідним етапом до літератури **романтизму**, риси якого простежуються й у творчості геніальних німецьких митців Й. В. Гете і Ф. Шиллера. Розчарування в силі розуму, звернення до історичної тематики та зображення протистояння людини і світу були провідними мотивами європейського романтизму, батьківщиною якого стала Німеччина.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Поясніть причини важкого економічного та політичного становища, в якому перебувала **Німеччина на початку XVIII століття**.
2. Розкажіть про особливості **раннього німецького Просвітництва**. З яким літературним напрямом пов'язаний цей період?
3. Згадайте особливості **класицистичного напрямку** літератури.
4. Що стало причиною поступового занепаду класицизму в Німеччині **середини XVIII століття**?
5. Розкажіть, що вам відомо про **рух «Буря і натиск»**.
6. Поясніть, чому прихильників цього руху називають **штюрмерами**.
7. У чому суть бунтівних переконань штюрмерів?
8. Які історичні події в Європі стали причиною занепаду штюрмерського руху?
9. Розкажіть про відхід Йоганна Вольфганга Гете від штюрмерських поглядів. Якими новими естетичними поглядами характеризується **веймарський період** його творчості?
10. Порівняйте погляди Фрідріха Шиллера **штюрмерського** і **веймарського періодів**.

¹ Фрідріх Шиллер, як і Йоганн Гете та інші митці, входив до гуртка «*Веймарські друзі мистецтва*». У 1795 році він на запрошення Гете переїхав до Веймара.





Йоганн Вольфганг Гете

(1749–1832)

Ріс *Йоганн Вольфганг Гете* у німецькому імперському місті **Франкфурт-на-Майні**, у багатій бюргерській родині. Дід майбутнього поета – Фрідріх Георг Гете – був кравцем, який зумів досягти успіху і статків (став власником будинків, виноградників, земельних ділянок).

Йоганн Гете згадував про свого батька, Йоганна Каспара Гете, як про людину з доволі суворою вдачею. Батько все життя прагнув енциклопедичних знань, здобув звання доктора права та імперського радника, мав величезну бібліотеку та чимале зібрання творів мистецтва.

Мати Йоганна, Катарина Елізабет, була набагато молодшою від чоловіка. Жінка вирізнялася веселою вдачею, яку успадкував від неї і син Йоганн. Вона походила з родини франкфуртських юристів, а одним із її предків був ректор Гейдельберзького університету.

Каспар Гете дав синові та дочці чудову домашню освіту за власною програмою. Він виховав Йоганна воістину універсальною людиною доби Просвітництва, обізнаною у найрізноманітніших галузях науки і мистецтва. Йоганн Вольфганг Гете усе життя вирізнявся бажанням активно діяти та пізнавати світ. Його бурхлива натура жадібно бажала нових вражень і відкриттів, та найбільшим захопленням упродовж життя залишилася література.

Становлення поета. Рання творчість Й. В. Гете

Дорослий *Й. В. Гете* найбільшим враженням свого дитинства називав **іграшковий ляльковий театр**, подарований бабусею на Різдво. Для чотирирічного Йоганна та його сестри було і дивом, і щастям створювати нову реальність, новий світ. Діти навчилися керувати ляльками і показували бабусі вигадані ними вистави.

З 10 років Йоганн Гете почав писати вірші. Друзів хлопця захоплювала його невгамовна фантазія, здатність миттєво вигадувати найрізноманітніші сюжети. Своє майбутнє він пов'язував насамперед із літературою, але, коли постало питання вибору професії, батько наполіг на юридичному факультеті.

Йоганн виріс і став високим вродливим юнаком, у душі якого нуртували нестримна енергія і веселощі. 1765 року він поїхав до престижного Лейпцизького університету вивчати право. Тогочасний Лейпциг, місто багатих бюргерів і банкірів, купців і чиновників, професорів і магістрів, називали маленьким Парижем. Його чудова архітектура, активне культурне життя, прогресивно налаштовані викладачі, мода на французьку мову, літературу і навіть одяг створювали для Йоганна особливу атмосферу свободи.

Навчаючись в університеті, Гете продовжує писати вірші на різні теми, здебільшого це легкі вишукані твори, на яких позначився французький вплив *салонної літератури*. Його юнацькі поезії сповнені кохання і прагнення насолоди, а почуття в них

зображуються грайливо і радісно. Однак уже ці ранні твори свідчать про майстерне володіння словом та особливе бачення світу.

Також у Лейпцигу, наслідуючи *Мольєра*, Гете (шанувальник французького театру) пише комедії, у яких навіть імена деяких героїв такі, як і у творах видатного французького драматурга XVII століття. Незважаючи на тяжіння до іноземних літературних традицій, Йоганн цікавився творами сучасних німецьких письменників і мислителів, які закликали рішуче відмовитися від французького впливу.

У вересні 1768 року 19-річний юнак змушений був повернутися додому у Франкфурт. Він серйозно занедужав і на півтора року залишив навчання в університеті. Припускають, що Йоганн захворів на туберкульоз, а традиційні методи лікування не діяли на цю смертельну недугу. Але одного разу лікар приготував хворому юнакові питво за алхімічними рецептами, і воно несподівано допомогло — Гете одужав.

Біографи вважають, що ця подія настільки вплинула на Йоганна, що він захопився алхімією і магією, а на горіщі батькового будинку влаштував хімічну лабораторію, де проводив досліди. Юнак сподівався, що магічні знаки, містичні формули, за допомогою яких він робив спроби викликати духів, допоможуть йому пізнати головні закони буття, людської історії, таємницю походження світу і винайти еліксир безсмертя. Цей період став часом духовного зламу: містика заступила для Гете літературу.

У 1770 році Йоганн Гете продовжив навчання в місті Страсбург, де, крім лекцій з права, відвідував лекції з анатомії, хірургії, продовжував цікавитися магією і займатися хімічними дослідженнями. Того ж року красень-студент Йоганн Гете закохався у вже відому вам чарівну дівчину *Фредеріку Бріон*, яка жила в селі Зезенгейм і якій поет присвятив сповнені променистого любовного почуття вірші.

1. Сформулюйте головну тему вірша *«Травнева пісня»*, що увійшов до збірки *«Зезенгеймські пісні»*.
2. Якими художніми засобами поет передає радість життя і юнацького кохання?

У 1771 році Йоганн латинською мовою захистив докторську дисертацію. Однією з головних ідей дисертації була ідея про те, що ні церква, ні держава не мають втручатися в особисті переконання громадян. Для тогочасної Німеччини ця думка була безумовно революційною. Дисертацію визнали *«доволі небезпечною»* і не рекомендували до друку.

Саме тут, у Страсбурзі, в долі Йоганна стався новий поворот. Гете познайомився з Йоганном Готфрідом Гердером¹. Гердер був провідником нових ідей у літературно-суспільному житті Німеччини й очолив рух *«Буря і натиск»*.

Йоганн Гете називав дружбу з Гердером, який був на 5 років старший, *«значною подією»*, що мала на нього величезний вплив. Новий товариш зі жвавим характером, *«широкими знаннями і глибокими поглядами»* був для юнака безумовним авторитетом. В автобіографічній книзі *«Поетія і правда»*, яку Й. В. Гете завершив незадовго до смерті, митець писав, що навіть почерк Йоганна Гердера мав над ним якусь *«магічну владу»*.

Гердер підсміювався над віршами, в яких Гете писав про фантастичні й радісні країни, де жили античні боги і напівбоги, та закликав молодого поета до правдивості

¹ *Йоганн Готфрід Гердер* (1744–1803) — філософ, письменник-просвітник, перший німецький фольклорист. Гердер закликав митців звертатися до німецької історії та народної творчості.

у зображенні життя. Під його впливом Йоганн нарешті залишив «містично-алхімічні хащі» і зацікавився фольклором та історією. Гете по-іншому поглянув на роль митця в суспільному житті, захопився новими ідеями *розвитку національної самосвідомості* та протистояння іноземному впливу на німецьку культуру. І саме Гердер допоміг Гете знайти власний шлях у літературі, а світові відкрив геніального лірика.

1. Поміркуйте, чому для німецької культури важливо було позбутися іноземного впливу.
2. Проведіть паралель між ситуацією, що склалася в Німеччині XVIII століття та в сучасній Україні, коли формування національної самосвідомості неможливе без опори на власну культуру і національні традиції.

Молодий Гете та його друг Йоганн Гердер у 1770–1775-х роках заклали основу *штюрмерського світогляду*. Вони сповідували право митця на натхнення, пристрасть, свободу творчості, які не підпорядковуються усталеним зразкам. Холодній розсудливості класицистів Гете протиставляє юнацький запал, книжності — життєву енергію, а виховним цілям — безпосередність вираження найпотаємніших переживань. Письменник під впливом Йоганна Гердера побачив приклади задушевності і живої жвавості мови у народних німецьких піснях, а багатогранність характерів і потужний пал пристрастей — у творах Вільяма Шекспіра.

Після закінчення університету Гете жив у різних містах Німеччини, працював у суді та юридичній конторі, виконуючи нудні доручення. Проте його непереможний ентузіазм знайшов вихід у літературі. Він шукав нові поетичні форми; одні його поезії вирізняються нерівним і напруженим ритмом, інші ж простотою образів та невиміненістю мови нагадують народні пісні.

Твори, написані в 1770-х роках, характеризуються штюрмерськими настроями та жанровою і стильовою різноманітністю. Їх головна тематика — кохання і природа. Поет-штюрмер звертається до образів дороги, бурі, грози, яким ліричний герой кидає виклик. Поета приваблює тема сильної богорівної особистості, що відобразилося в творах цього періоду.

Вершиною бунтарства «*Бурі і натиску*» став вірш «*Прометей*» (1773 рік), у якому Й. В. Гете змальовує образ могутнього титана, що повстав проти тиранії богів.

1. Згадайте вивчений у 9 класі вірш «*Прометей*». Поміркуйте, чому поет-штюрмер звернувся до образу титана.
2. Доведіть, що у вірші «*Прометей*» засуджується влада тиранів.

Після виходу у світ роману «*Страждання молодого Вертера*» навколо Гете зібралось коло освічених людей: митців, філософів, журналістів. Цей твір, написаний **у 1774 році**, приніс авторові європейську славу. Мрія Гете про народження високохудожньої самобутньої німецької літератури, яка була б цікава й іноземним читачам, здійснилася.

Дослідники вважають, що цей роман автобіографічний — тут відображені нерозділене кохання і страждання самого автора. У листах Вертера розкривається його багатий внутрішній світ, високі душевні поривання, муки витонченої натури. Йоганн Вольфганг Гете всю увагу зосередив на переживаннях героя, які, зрештою, призвели до його загибелі. Митець простежив поступову зміну його психологічних станів (від оптимістично-радісного на початку твору до тужливо-пригніченого у кінці).

У романі «*Страждання молодого Вертера*» талановитий 25-річний автор торкнувся важливих проблем тогочасного суспільства. Він змалював не античного героя зі сталевою волею і «*класицистичним*» почуттям обов'язку, а свого сучасника з властивими йому слабкостями і чеснотами. Цей роман, що належав до *сентиментального напрямку* літератури, став рубіжним у творчості Й. В. Гете.

Переїзд Й. В. Гете до Веймара і перше веймарське десятиліття

У 1774 році юний правитель князівства Саксен-Веймарського *Карл-Август*, проїжджаючи через Франкфурт, забажав познайомитися з молодим адвокатом Йоганном Гете — автором уславленого «*Вертера*». Ця зустріч справила незабутнє враження на освіченого сімнадцятирічного князя, який був прихильником ідей Просвітництва. А через рік Карл-Август запросив Й. В. Гете переїхати до Веймара. Поет прийняв запрошення монарха, який мріяв зібрати навколо себе якомога більше талановитих людей і здобути славу правителя з прогресивними поглядами.

Рідні і друзі не зрозуміли рішення Йоганна оселитися у Веймарі. Батько вважав, що дружба з коронованими особами нічого доброго людині бюргерського походження не принесе. Особливо цей переїзд здивував товаришів-штюрмерів: Гете, який оспівував торжество свободи, закликав не коритися ні правителям, ні стихіям, називав себе «*братом богів*», несподівано погодився стати придворним!

Утім, у Гете були свої причини для переїзду. По-перше, він сподівався, що, перебуваючи при дворі Карла-Августа, позитивно вплине на правління зовсім юного князя. По-друге, 26-літнього Гете пригнічувала дрібязкова фінансова залежність від батька, а юриспруденція заробітків не давала.

Оселившись у Веймарі, Гете поринув у світське життя: багато подорожував із князем, брав участь у його бурхливих розвагах, невтомно танцював на балах. Його дружба з Карлом-Августом міцніла, і в подарунок від правителя Йоганн Гете отримав будинок із садом, який облаштував із великим задоволенням. У той період поет писав, що відчуває себе цілком щасливим.

Поступово Й. В. Гете, намагаючись втілити просвітницьку ідею суспільно корисних змін, зробив кар'єру державного діяча. За величезний внесок у розвиток князівства Карл-Август подарував Гете титул барона. І хоча до здобутого дворянства поет поставився з гумором, решта титулів і високих посад дісталися йому важкою працею.



Будинок Гете у Веймарі (малюнок початку ХХ століття)

Веймарське князівство, що налічувало всього 100 тисяч жителів, було надзвичайно бідним; промисловість не розвивалася, а землеробство перебувало в занепаді. Гете щиро прагнув здійснити позитивні зміни у межах дорученого йому князівства і провести важливі реформи. Але вже через кілька років марних зусиль він визнав свою мрію нереальною.

Упродовж свого першого веймарського десятиріччя, зайнятий державними справами, Гете писав мало. Великі твори залишилися незавершеними, або, на думку самого автора, були недосконалими. Лише поезія цього періоду стала справжнім творчим здобутком митця. В любовній ліриці відобразилися болісні переживання поета, закоханого у дружину придворного, й усвідомлення безнадійності свого почуття.

Високе становище поступово навчило Гете стримувати свій бурхливий характер і змусило колишнього лідера штюрмерів по-іншому подивитися на життя.

Поезія першого веймарського десятиріччя позначена ідеєю примирення. Людина вже бачиться не богорівною, а істотою, слабшою від лозинки. Якщо раніше у штюрмерських поезіях тема мандрівки пов'язувалася з бурхливою радістю пізнання невідомого, бажанням випробувати свої сили, то тепер у веймарських віршах простежується *мотив втоми, прагнення спокою*.

Й. В. Гете поступово відмовляється від штюрмерської ідеї руйнування старих порядків, від переконання, що поет має піднімати людей на непримиренну боротьбу з тиранією. Тепер він вважає, що покликання митця — сповнювати серце спокоєм, лікувати душевні рани, відкривати красу природи. Гете схиляється до думки, що справжня поезія має служити Істині, Гуманності і Красі.

Розмірковуючи про сутність Прекрасного, Й. В. Гете звертається насамперед до природи, вічної і мінливої, щедрої і суворої. Поет висловлює вдячність їй за свої таланти. Він розвиває тему єдності людини з природою — джерелом усього суцього на Землі. У творчості Гете з'являється новий мотив: *цікавість до природи науковця*, який намагається осягнути її вічні закони та усвідомлює необхідність спрямувати її сили для потреб людини.

Вивчаючи у Веймарі ботаніку, митець доходить висновку про *еволюційний шлях розвитку природи*. Гете остаточно відкидає революцію як засіб перебудови державного ладу. Він вважає, що суспільство (яке є частиною природи) також має розвиватися шляхом поступових змін.

Духовна криза і другий веймарський період Гете

Із часом **Йоганн Вольфганг Гете втратив надію** на можливість розумного владнання веймарського господарства. Його обурювали непомірні витрати молодого герцога на розваги і полювання. Він усвідомив — що більше виробляється у герцогстві, то більше споживається при дворі. Втомлений багаторічними щоденними клопотами, роздратований неспроможністю навести лад у фінансових справах герцогства, Гете вирішує поїхати на відпочинок.

У вересні 1786 року поет вирушив до Італії, як колись йому радив батько. Ця країна вразила його архітектурою і природою. Тут Гете познайомився з довершеними творами живопису і скульптури, захопився мистецтвом **Античності і Відродження**. Далеко від державних проблем, відчувши себе у творчій атмосфері, він зумів завершити розпочаті раніше драматичні твори.

Подорож до Італії тривала близько двох років. Повернувшись до Веймара, Гете відмовився від високих посад і залишив за собою лише керівництво театром, Йенським університетом та художньою академією. Саме у цей період Гете закохався у Хрестіану Вульпіус — просту дівчину, яка працювала в майстерні капелюшків. Як писав сам митець, Хрестіана стала для нього найбільшим подарунком долі.

Кохання поета знайшло втілення у збірці віршів *«Римські елегії»*, у яких Гете передав також враження від поїздки до Італії та відобразив традиції античної поезії. Загалом творчості *другого веймарського періоду* властиве наслідування давнім класичним зразкам, тому цей період називають *веймарським класицизмом*.

Й. В. Гете багато і плідно працював: займався науками (мінералогією, геологією, метеорологією, оптикою, остеологією, філософією); писав вірші, балади, теоретичні праці, драми, трагедії. Чимало сил віддавав організації у Веймарі загальнодоступного театру, яким згодом понад 15 років керував, добирав для нього репертуар, писав п'єси і навіть деколи сам виконував ролі.



Гете диктує своєму секретарю
(картина художника Йоганна Шмеллера,
1834 рік)

Дружба з Фрідріхом Шиллером

Зблизившись у 1794 році із *Фрідріхом Шиллером*, 45-річний Гете знайшов *однодумця*. Обидва — колишні штюрмери, які відмовилися від революційних поглядів, обидва вважали, що завдання мистецтва полягає у вихованні людини згідно з ідеалами Прекрасного. І Шиллер, і Гете були переконані, що за допомогою високого мистецтва можна виховати ідеальних людей і поступово, мирним шляхом створити ідеальну державу.

Під впливом Фрідріха Шиллера Йоганн Гете працює над *трагедією «Фауст»*, задуманою ще у штюрмерський період. Її фрагмент поет уже друкував у 1790 році. Доповнивши новими сценами, він опублікував *Першу частину* твору в 1808. Читачка публіка була у захваті, а критика визнала її одним із найвеличніших творів у світовій літературі і з нетерпінням чекала появи *Другої частини*.

У жовтні 1805 року після багаторічної важкої хвороби помер Фрідріх Шиллер. Гете важко переживав втрату друга. Шиллер, мабуть, був єдиним, хто розумів Гетемитця і Гете-людину, який після зближення з простолюдинкою-Хрестіаною опинився в деякій ізоляції у Веймарському вищому світі. Поети разом працювали у мистецьких журналах, організовували діяльність театру, обговорювали проблеми мистецтва і навіть плідно суперничали у творчості. Тепер, після смерті Шиллера, Гете відчув себе самотнім і слабким.

Пізня творчість Й. В. Гете

Й. В. Гете переживав депресію, він чудово розумів, що його твори останнього періоду, які були розраховані на освічену й високоінтелектуальну публіку, цікавлять доволі вузьке коло читачів. Митець тримався осторонь політики, мало цікавився подіями в Європі, охопленій наполеонівськими війнами. Через намагання митця уникнути оцінок важливих подій сучасності, його багато критикували й іронічно називали «олімпійцем», порівнюючи з байдужими античними богами-олімпійцями.

Поступово долаючи кризу, Йоганн Вольфганг Гете знову звертається до науки та літератури. Він багато читає, листується з видатними культурними діячами Європи, слухає лекції, приймає у себе молодих письменників. Гете стає символом цілої епохи, видатним культурним явищем не тільки для Німеччини, а й для інших країн.

Лірика пізнього періоду характеризується використанням глибоких символів і метафор; вона сповнена роздумів людини, яка дивиться на життя з висоти свого віку і життєвого досвіду, досягнень і розчарувань. Деколи Гете звертається до форми віршованих суджень про життя, мораль та етику. У пізньому періоді творчості німецький геній також пише автобіографічні книжки і спогади, намагаючись подолати відчуження між ним і публікою, яке з'явилося з часом.

В останній період творчості поет працював над *Другою частиною «Фауста»*, яку закінчив у 1831 році. Проте опублікували її, згідно із заповітом Гете, лише після смерті митця. Варто зауважити, що не всі читачі сприйняли це видатне творіння, сповнене складних символів, міфологічних і біблійних образів, фантастичних сцен, несподіваних поворотів. Окрім того, *Друга частина* була слабо сюжетно пов'язана з *Першою частиною*. За кілька днів до смерті в листі поет написав, що мало сподівається на розуміння сучасниками його «*Фауста*», значно більші надії він покладає на майбутні покоління.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

1. Що вам відомо про ранню творчість *Йоганна Гете*?
2. Що свідчить про вплив французької культури на юного митця?
3. Розкажіть про *штюрмерський період* у творчості Гете. Чому молодий митець відмовився від класицистичних принципів?
4. Що стало причиною переїзду Йоганна Гете до Веймарського князівства?
5. Які амбітні цілі ставив перед собою поет у Веймарі?
6. Розкажіть про *перше веймарське десятиліття* Й. В. Гете. Що стало причиною духовної кризи поета?
7. Як після поїздки до Італії змінюються естетичні погляди Гете? Чому новий період його творчості називають *веймарським класицизмом*?
8. Розкажіть про співпрацю Йоганна Вольфганга Гете та Фрідріха Шиллера.
9. Що вам відомо про пізній період творчості Й. В. Гете?
10. У чому, на вашу думку, полягає сутність розриву між Йоганном Вольфгангом Гете і його молодшими сучасниками?



ТРАГЕДІЯ ЙОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЕТЕ «ФАУСТ»

Задум трагедії «*Фауст*» виник у Йоганна Вольфганга Гете ще у 1773 році, коли юнакові було лише 23-24 роки. Його зацікавила легенда XVI століття про відомого мага і чорнокнижника *Йоганна Георга Фауста*, який, продавши душу дияволу, отримав багатства і надзвичайні знання.

Уважають, що доктор Фауст насправді існував і жив у середньовічній Німеччині приблизно у 1480–1540-х роках. Відомо, що Йоганн Георг Фауст був мандрівним лікарем, віщун, алхіміком, астрологом і чорнокнижником. У книгах і моторошних переказах про його життя розповідається, що він чаклував за допомогою темних сил.

Припускають, що алхімія зародилася в *Стародавньому Єгипті* ще задовго до нашої ери, була поширена в Давній Греції, Індії та Китаї.

У Європі алхімія з'явилася у XII столітті і була популярною аж до XVII століття. Ця давня містична наука поєднала філософські вчення, мистецтва із системою знань із хімії, астрології, фізики, плавлення металів, медицини та інших галузей науки.

Для прихильників алхімії характерна таємничість, вони вважали, що секретами цієї науки можуть володіти лише обрані.

Свою мету алхіміки вбачали у винайденні речовин, за допомогою яких можна було б *звичайні метали перетворювати на дорогоцінні* (золото і срібло), а також *омолоджувати людину і подовжувати її життя* (філософський камінь, або ж еліксир життя). У дослі-

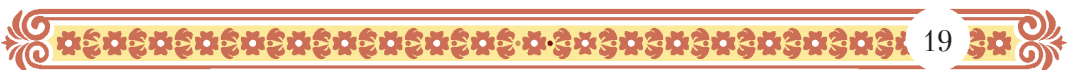
дженнях вчені послуговувалися металами та їхніми сполуками, коштовним камінням, травами, зверталися до п'яти стихій. Також деякі алхіміки проводили магичні ритуали.

Алхімія в Європі, з одного боку, *перебувала під заборонаю церкви*, а з другого, — під пильною увагою і зацікавленістю правителів, які завжди хотіли скористатися її досягненнями. Оскільки алхіміки боялися, що їхні знання потраплять до рук зловмисників, вони ретельно приховували свої здобутки, перевівши їх у формули та таємні знаки.

Алхімію і зараз вважають таємним вченням, але про її вагомості досягнення відомо дуже мало. Однак досліди із добування цінних металів нерідко мали несподівані наслідки. Наприклад, відомий вчений Ісаак Ньютон під час алхімічних експериментів винайшов сплав для дзеркал телескопів.

Сюжет про зухвалого мага-безбожника, що продав душу, ліг в основу багатьох літературних творів, які перекладені багатьма мовами, та ввійшов до репертуару мандрівних театрів. У XVIII столітті в Німеччині були поширені ярмаркові лялькові вистави про алхіміка Фауста, які показували й у Франкфурті.

Літературознавці стверджують, що *Й. В. Гете у своєму творі опирався на народну книгу «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чародія і чорнокнижника»*, видану у Франкфурті в 1587 році *Йоганном Шпісом*. Її вважають першою літературною обробкою переказів про вченого-алхіміка, який прожив доволі дивне життя і ще дивнішим чином помер. У книзі Йоганн Шпіс застерігав читачів від зречення Бога і від будь-яких угод із темними силами. Також, за задумом Йоганна Шпіса, читачі на прикладі долі головного героя мали побачити, до чого *«призводять людину самовпевненість, зухвалість і допитливість»*.





Гадане зображення чорнокнижника Фауста
(портрет невідомого художника,
XVII століття)

деяких сцен, доповнення тексту цілими епізодами¹, поглиблення характеристик героя) у 1808 році була видана *Перша частина* трагедії «Фауст», яку одразу ж визнали світовим шедевром.



Для тих, хто хоче знати більше

Народна книга «Історія про доктора Йоганна Фауста, знаменитого чородія і чорнокнижника» Йоганна Шпіса

Починається середньовічна книга з того, що, що *доктор Йоганн Фауст* походив із добропорядної селянської родини, але виховувався у місті бездітним дядьком. Завдяки своєму родичеві розумний юнак отримав змогу вивчати в університеті богослов'я. Однак за

якийсь час, незважаючи на успіхи, він покинув вивчення Святого Письма і став чорнокнижником-чаклуном.

Спочатку Фауст, займаючись алхімією, допоміг багатьом людям, лікуючи їх травами і напоями, але поступово у нього виникло бажання «пізнати всі

¹ Й. В. Гете, зокрема, додав *Пролог у театрі* та *Пролог на небі*, які зробили зміст твору глибшим, більш філософським і узагальненим.

глибини неба і землі». Піддавшись власній легковажності, він заклинаннями викликав чорта.

Нечистий явився докторові у вигляді духа сірого монаха і спитав, чого йому треба. Фауст висловив такі побажання: дух повинен цілком коритися Фаустові і виконувати будь-які його забаганки, також чорт має відповідати на усі його запитання. Своєю чергою, доктор пообіцяв духові підписати угоду кров'ю, зректися християнства і віддати йому свою душу через 24 роки.

Відтоді дух, який назвався **Мефістофелем**, служив Фаустові, показував різні чудеса, забезпечував його грішми і найкращими стравами, які крав у торговців. Дух спокусив Фауста на розпусту, забороняючи своєму підопічному одружуватися: *«Шлюб створений Всевишнім, а ми йому вороги...»*

Із допомогою Мефістофеля Фауст став відомим вченим та віщом, оскільки чорт завжди давав йому потрібні відповіді і точні передбачення. На дозвіллі доктор багато розмовляв із Мефістофелем про Бога, про смертні гріхи і пекельні покарання.

Відповіді злого духа вразили вченого і вселили у його серце невимовний смуток — Фауст усвідомив, що після смерті його чекає жахливе покарання без будь-якої надії на спасіння, адже він відвернувся від Господа.

У книзі з-поміж іншого йдеться про те, як Фауст подорожував Пеклом і небом, оглянув Землю і країни. Вчений, якого супроводжував його учень Вагнер

(розбещений юнак), пережив багато пригод, творив різні чудеса і жорстокі витівки. У своїх розпусних бажаннях Фауст викликав дух **Прекрасної Єлени**, яка народила йому сина (після смерті Фауста Єлена і син зникли).

Що ближчим ставав час розплати, то сумнішим ставав Фауст і більше боявся майбутнього. Усім спробам звернутися до **Бога** Мефістофель жорстоко перешкоджав, погрожуючи докторові негайно позбавити його життя. Передчуваючи жахливий кінець, чорнокнижник нарікав на свою душевну сліпоту, бо не бачив, якими жахливими будуть наслідки його зухвалої угоди з чортом.

Через **24 роки** до Фауста явився Мефістофель із його ж угодою, підписаною кров'ю. В останні дні свого життя Фауст невимовно тужив і шкодував, що зрікся Бога, він заповідав усім, аби ті ревно молилися, ходили до церкви і не піддавалися диявольським спокусам.

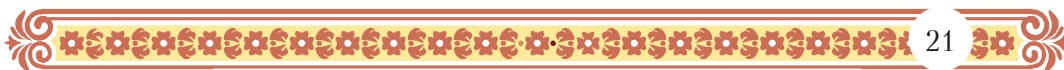
Однієї ночі у кімнаті Фауста почувалися страшний гуркіт і несамовиті крики — це по душу чаклуна прийшли темні сили.

У книзі описується жахливе видовище, що постало перед очима переляканих сусідів, які вранці увійшли до кімнати чаклуна...

Твір завершується цитатою із **Першого послання Петра** (Святе Письмо): *«Будьте обережні й пильуйте, бо диявол, ворог ваш, нищпорить навколо, мов лев, який рикає і шукає, кого б пожертви. Опирайтеся йому, будьте мужими у вірі своїй»*.

Жанр і композиція твору Й. В. Гете

Трагедію «Фауст» Й. В. Гете розпочав у період юнацького захоплення **штюрмерськими ідеями**, згодом вона увібрала естетичні принципи **класицизму**, а завершення твору припало на добу **романтизму**. Трагедія про свободу духу і потребу людини в діяльності була особливо на часі в країні, де панував феодальний гніт.



Йоганн Гете визначив *жанр «Фауста» як трагедію*, однак фахівці стверджують, що сценічне втілення цього твору неможливе.

1. Розкажіть про виникнення *літературного роду драма* (афінська драма) та *жанру трагедія*.
2. Визначте ідею античної трагедії *«Прометей закутий»*. Які релігійні та міфологічні мотиви *Давньої Греції* покладено в основу твору Есхіла?
3. Визначте особливості *трагедійного жанру* у творі *«Ромео і Джульєтта»* Вільяма Шекспіра.
4. Визначте тему та ідею цієї трагедії, створеної В. Шекспіром у добу *Відродження*.
5. Розкажіть про особливості організації трагедії як твору, призначеного *для сценічного втілення*.

Літературознавці називають твір «Фауст», який поєднує у собі ознаки різних літературних жанрів, *драматичною поемою* або *філософсько-ліричною трагедією*. Події «Фауста» не обмежуються ні часовими, ні просторовими рамками, а численні образи сягають корінням давньої міфології, фольклору, історії, переказів і легенд. Треба зазначити, що у творі немає жодного незапозиченого персонажа, всі дійові особи трагедії мають найрізноманітніше походження.

Як істинний *штюрмер*, який закликав звертатися до національної культури, Й. В. Гете використав поширені фольклорні сюжети: про згублену дівочу долю, про отримання дару від потойбічних сил і містичної угоди. Філософська трагедія просякнута похмурою середньовічною готикою, духом німецького протестантизму і біблійною символікою.

Трагедія «Фауст» складається з п'яти частин:

Присвята,
Пролог у театрі,
Пролог на небі,
Перша частина,
Друга частина.

Організація *Першої частини* більше відповідає будові драматичного твору, ніж Друга частина, яка має надто великий обсяг і неймовірно широке коло подій і персонажів. Водночас обидві частини твору сюжетно слабо пов'язані.

У невеликій *Присвяті* поет ніби підсумовує свій життєвий шлях — кохання, дружбу, *«життя зигзаги звинні»*. Тут звучать смуток, біль втрат і самотність (*«кругом чужі»*), і від них митець рятується натхненням і творчістю.

Пролог у театрі — це жвава дискусія між *директором театру, поетом і коміком* про суть істинного мистецтва, про невідомі смаки публіки, а також практичні



Мефістофель
(картина художника Едуарда фон Грюнцера, 1872 рік)

рецепти театрального успіху. Кожен з учасників діалогу дає своє розуміння, яким має бути твір, що заслуговує на увагу глядачів (чи читачів) і дарує авторові радість усвідомлення виконаної високої місії.

Пролог на небі є даниною традиціям барокового театру, в якому на початку вистави боги обговорювали героїв твору та їхні долі. У пролозі Й. В. Гете *Господь* слухає, як архангели натхненно звеличують створений ним світ і захоплюються його величними справами. Однак невдовзі з'являється *чорт-Мефістофель*. Він відверто кепкує з Господа і з вінця його творіння — *людини*.

Мефістофель називає людину «*твариною з тварин*», яка на землі не живе, а мучиться. Між *Господом*, який уособлює сили *добра*, творення та життєствердну концепцію віри в людину, та *Мефістофелем*, носієм ідеї *зла*, заперечення та руйнування, виникає суперечка.

На думку Господа, людині властиві високі поривання, і щоб довести Мефістофелю, що серед людей є і гідні поваги, Господь згадує старого вченого-алхіміка *Фауста*. Всевишній уважає, що вчений є прикладом духовного горіння, високого жадання істини, активної дії. Натомість Мефістофель бачить у людині істоту з примітивними бажаннями, втіленням усього нищого на землі. Він береться довести, що навіть Фауст, про якого говорить Господь, — не виняток.

У фіналі *Прологу* Господь дозволяє Мефістофелю випробувати дух вченого диявольськими спокусами, вважаючи, що Фауста неможливо «*злудити*». Так *суперечка між Господом і чортом про призначення людини, її сутність та можливості її розуму стає головним рушієм розвитку подій*.

Перша частина трагедії «Фауст» є історією однієї людини, її страждань, сумнівів, помилок і злетів. *Друга частина* — багатовікова алегорична історія людства від античних часів Прекрасної Єлени до часів Й. В. Гете.



Для тих, хто хоче знати більше

Події *Прологу на небі* перегукуються з *Книгою Йова зі Старого Заповіту*. Одного дня між *Господом* і *сатаною* відбулася розмова про чоловіка на ім'я *Йов* — чоловіка «*невинного, праведного*», який «*Бога боявся і від злого втікав*». Йов жив у щасті і спокої, мав десятьох дітей і чималі статки.

Господь уважав, що немає на Землі більшого праведника і Божого угодника, ніж Йов. Але сатана відповів, що Йов шанує Господа тільки тому, що щедро обдарований ним. І як тільки Господь позбавить Йова своєї допомоги і ласки, то чоловік одразу ж зречеться його. Тоді Господь, аби показати вір-

ність раба свого, дозволив сатані випробувати Йова різними стражданнями.

Випробування праведника почалося з того, що викрали його худобу і повбивали слуг, потім загинули його діти, але Йов не зрікся Бога і був міцний у своїй вірі. Тоді Йова спіткала нова біда — його тіло вкрилося гнійними болісними ранами, від яких чоловік не мав спокою ні в день, ні в ночі.

Спочатку Йов сприймав свої нещастя стійко і на пораду жінки проклясти ім'я Господа і померти відповідав, що люди мають приймати від Господа не лише добре, але й зло. Але поступо-



во дух Йова почав занепадати, страждання чоловіка стали нестерпними, і прокляв він той день, коли народився, і гірко скаржився на нещастя, що несправедливо спіткали його.

Поряд із Йовом були його друзі. Вони багато днів не залишали його у жахливих стражданнях самотнім і розмовляли з ним, намагаючись зрозуміти, за що ж добродійний Йов несе такий важкий тягар мук. Бог *«чинить велике*

та недослідиме, предивне, якому немає числа...»

Книга завершується тим, що Господь являється змордованому муками Йову і розгортає перед ним картину всього світу.

Йову відкривається розуміння величезної відповідальності Творця за весь світ, який він створив. Чоловік кається за свої слабкодухі нарікання і повертає собі Божу ласку.

Перша частина трагедії «Фауст»

У *Першій частині* доктор Фауст постає у цілковитому душевному сум'ятті. Все життя він прагнув досягнути Істину, зрозуміти Закони Всесвіту, він прочитав безліч трактатів, навіть вдавався до магії, викликаючи Духа Землі. Однак на порозі смерті старий вчений остаточно переконається в обмеженості можливостей пізнання, у слабкості людини перед стихіями та в її безпорадності перед неблаганним часом. Життя Фауста минуло, попереду на нього чекає лише морок смерті, а він так і не наблизився до своєї мети.

Розчарований, зневірений і самотній, головний герой зважується на жахливий вчинок — самогубство. Але в останню мить до нього долинають звуки Великодніх дзвонів і святкових співів, вони рятують його від страшного кроку.

Уперше Мефістофель являється Фаусту у вигляді чорного пуделя, якого головний герой підбирає під час прогулянки. Пізніше у домі вченого він постає у вигляді мандрівного схоласта (вченого-теолога). Старий книжник швидко здогадався, що перед ним чорт. Однак він не знав, що вищі сили проводять над ним своєрідний експеримент, тому досить швидко зважився на запропоновану Мефістофелем угоду, яку мусів скріпити власною кров'ю.

За домовленістю чорт виконуватиме усі бажання Фауста, який, очевидно, більше не вірить, що хоч щось у світі може викликати у нього щирий захват. Проте Мефістофель робитиме все, щоб вчений відчув, як його життя наповнилося вщерть, як щастя заволоділо всім його єством, як тремтливе серце готове зупинитися в екстазі... І тільки-но Фауст вигукне *«Спинися, мить! Прекрасна ти!»*, Мефістофель одразу ж забере у Пекло його безсмертну душу.

Учений-скептик переконаний, що чорт не зможе виконати його умови, адже бажання невичерпні, а прагнення — безмежні, і тому Фауст нічим не ризикує, йдучи на оборудку з дияволом. Натомість Мефістофель переконаний у зворотному і хвацько береться до справи. Відтоді розпочинається життєві випробування Фауста

Першим знайомством Фауста із «некабінетною реальністю» стала пивничка Авербах в Лейпцігу. З одного боку, нас дивує, що Мефістофель, аби *«звести його на стежку зла»*, обрав примітивну пиятику. З другого боку, у пивничці автор змальовує гуль'ятів, які самі себе називають *«свиньми із свиней»*. Це якраз і є ті *«смішні божки землі»*, про яких Мефістофель говорив Господу під час суперечки. Ці огидні пияки і

забіяки зі «скотячим нутром» — наочний приклад «мізерності людської», що зводить нанівець божественний задум про властивий людині «живий і вічний-творчий дух» й «любові світла животворну» силу.

Наступне випробування Мефістофель задумав, знаючи, що Фауст ніколи не кохав, адже він все життя провів у запилюженому кабінеті. Чорт приводить головного героя до відьми, де старому книжникові дають якийсь напій, відтак він молодішає на тридцять років та відчуває нуртування молодечих бажань. І ось на шляху шукача незвіданих вражень трапляється юна та довірлива **Маргарита**, яку лагідно називають **Гретхен**. Показово, що Фауст, якого поглинув любовний шал, зустрів дівчину тоді, коли вона поверталася з церкви.

Підбурюваний Мефістофелем, Фауст починає упадати за Маргаритою, прагнучи «утих незнаних». Однак, побачивши її довірливість і «невинність дитинну», він залишає дівчину і ховається від спокуси у лісовій печері. На самоті у монолозі головний герой, страшачись власного жадання насолоди, говорить про Мефістофеля: «Він зухвало і холодно знижає мене в моїх очах...». Та тільки-но чорт з'явився у сховку Фауста і заговорив про кохання покинутої ним Гретхен, Фауст кинувся назустріч «розкошам неземним», готовий занепасти і себе, і дівчину.

Фатальна зустріч із Фаустом руйнує світ Маргарити і стає причиною жахливих злочинів. Під час несподіваної сутички головного героя з Валентином, братом Маргарити, Фауст ненавмисно вбиває його і тікає від правосуддя.

Фауст повернувся до коханої лише тоді, коли під час Вальпуржиної ночі¹, де гуляла і розважалася усіляка нечисть, побачив моторошне видіння — мертву Маргариту. Він і не підозрював, що у той час, коли Мефістофель відкривав йому нові нові враження, дівчину звинуватили у вбивстві, ув'язнили і засудили до страти.

Перша частина завершується тим, що Фауст намагається врятувати свою Гретхен від смерті, але вона, збожеволівши від жаху скоєного, відмовляється від його допомоги і помирає у в'язниці...

Друга частина трагедії «Фауст»

Сам Йоганн Вольфганг Гете писав, що від задуму трагедії до її завершення минуло 60 років. За такий час змінилося авторське бачення героя, проблем твору, обра-



*Фауст і Маргарита
(картина художника Арі
Шеффера, 1846 рік)*

¹ *Вальпуржина ніч* — свято, яке поєднує в собі язичницькі та християнські риси, його відзначають у ніч з 30 квітня на 1 травня в країнах Європи. В Німеччині вважається, що саме тоді в лісисті гори Гарцу злітаються тисячі відьом і чаклунів на свої збіговиська і бенкетування — *шабаш*. Щоб відігнати темні сили, селяни палять вогнища. Назва Вальпуржиної ночі походить від імені християнської святої Вальбурги, канонізованої 1 травня.

зної системи, часових меж тощо. Гете зазначав, що у *Першій частині* зображав особистість, що перебувала у дурмані пристрасті, у прагненні «насолоти життям». Стосовно *Другої частини* трагедії «Фауст», завершені аж у 1831 році, він писав, що мав на меті зобразити «насолоту діяльністю», «насолоту знанням, красою» і «насолоту творчістю». На схилі років Й. В. Гете переконаний, що життя не вичерпується коханням.

У *Другій частині* поет використав багато символів, алегоричних, міфологічних, біблійних образів, змальовуючи хід світової культури. Він використав майже всі віршовані форми, переносив дію твору в різні місця — реальні та фантастичні.

На початку *Другої частини* сили природи зцілюють виснажену душу Фауста, пробуджуючи його до наступного морального вдосконалення, до досягнення світу *розуму, а не почиттів*. Навіть антична Прекрасна Єлена (Гелена), яка стала дружиною Фауста, — це символ естетичного ідеалу і культу античної гармонії.

Насамперед Фауст прагне активної діяльності й доходить висновку, що справжнє щастя може дати лише діяльність на благо людей. Протягом усієї трагедії у пошуках істини він заходить у глухі кути, даремно покладається на інших, переоцінює власні сили. Але автор підводить нас до думки, що не помиляється лише той, хто нічого не робить, хто сприймає життя пасивно.

Мефістофель намагається спокусити Фауста *славою і владою*. Він втручається у людські справи, що призводить до катастрофічних наслідків під час війни, на будівництві тощо. Результатом його диявольських дій стають інфляція, піратство, руйнування. Чорт замість того, щоби допомагати Фаусту і реалізувати його мрії щодо вдосконалення світу, постійно спотворює його плани. Найсміливіші, найблагородніші поривання вченого обертаються для людей бідною, а Мефістофель та його прислужники їх висміюють.

У кінці трагедії автор зображує, як уже старий і сліпий Фауст намагається керувати спорудженням греблі, яка має слугувати людству. Він не розуміє, яких нещастя завдають його *утопічні прагнення* в поєднанні з диявольською підступністю. Проте у стані найвищого духовного піднесення, малюючи в уяві картини масштабного будівництва, німецький Фауст, який не бачить, що стоїть на краю виритої помічниками чорта могили, виголошує заповітні слова «Спинися, мить! Прекрасна ти!».

Очевидно, сліпота Фауста символічна — адже нерідко людина у замилюванні власною добродійністю не бачить, що своїми благими намірами завдає ближнім непоправної шкоди.

Однак після смерті Фауста божественні сили не дозволяють Мефістофелеві забрати душу вченого, утверджуючи цим *оптимістичну ідею* твору. Адже головний герой не зійшов з дороги добра і не став на бік темних сил, усе життя він прагнув пізнання і йшов до високої мети.

Періоди роботи Й. В. Гете над трагедією «Фауст»

1771–1775	виникнення задуму і поява «ПраФауста»
1788–1790	створення нових сцен і перше видання у 1790 році неповного тексту

1797–1808	завершення <i>Першої частини</i> і видання її у 1808 році; задум <i>Другої частини</i> трагедії « <i>Фауст</i> »
1825–1831	робота над <i>Другою частиною</i>
1832	посмертний друк <i>Другої частини</i> трагедії « <i>Фауст</i> »

Образ Фауста

Фауст своїм невтомним прагненням знань і діяльності близький до Й. В. Гете — митця, науковця, мислителя і державного діяча. Гете, обізнаний у найрізноманітніших галузях науки, впродовж життя намагався втілювати найсміливіші свої задуми. Йоганном Вольфгангом Гете, як і його героєм, володіло невиситиме прагнення діяльності, свідченням чого є його життя у Веймарському князівстві.

Хоча події твору належать до пізнього Середньовіччя, *Фауст* Йоганна Гете — носій суто просвітницьких рис. На відміну від середньовічного чорнокнижника, якого не цікавило нічого, крім власної насолоди та багатств, герой Йоганна Гете пристрасно, по-штюрмерськи, навіть на схилі літ прагнув служити людству. Він — цілковита протилежність безумцеві, зображеному в народній книзі Йоганна Шпіса.

На момент суперечки між Господом і Мефістофелем старий вчений із розпачем виявив, що, згаявши роки у кабінеті-«*норі*», не пізнав життя й так і не зміг досягнути «*одвічні таємниці*» Всесвіту. Фауст не здається, але його доводить до безтями думка, що доведеться «*проскніти вік, немов сліпий хробак*» у темряві незнання. В образі вченого немає і натяку на покірливість, часом Фауст навіть бачить себе рівним Богові («*чи ж я не Бог?*») і Духові Землі.

На початку твору Фауста гнітить бездіяльність. На відміну від свого учня Вагнера, якого не цікавить реальне життя і який у стінах власного кабінету омертвляє будь-які знання, Фауст хоче застосовувати свої знання на користь людям. Головного героя не задовольняє механічне «*вагнерівське*» накопичення різної наукової інформації і бажання займатися наукою заради науки.

У сцені перекладу на німецьку мову Нового Заповіту, в реченні «*Було в почині Слово!*» грецьке «*логос*» вчений перекладає спочатку як «*мисль*», а потім як «*діло*»¹, демонструючи свою готовність до реальних справ. Цікаво, що у цьому епізоді Гете



Фауст
(картина художника
Арі Шеффєра, 1848 рік)

¹ У перекладі трагедії «*Фауст*» Миколою Лукашем.

використовує коментар до Євангелія Йоганна Готфріда Гердера, з яким товаришував ще в юності Гердер нарікав, що німецький відповідник «слово» не відображає усієї палітри значень, закладених у давньому біблійному понятті.

Фауст, щоб бодай наблизитися до своєї мети, виходить із Мефістофелем у реальний світ, керуючись певним науковим інтересом і вважаючи, що цілком готовий стикнутися з усіма його принадами і гіркими розчаруваннями. Він легко погоджується на пропозицію Мефістофеля отримати необмежені можливості в обмін на душу. Вчений, який досі вів доволі відлюдне життя, не усвідомлює, що може принести нещастя іншим людям.

Головний герой твору – глибока і мисляча натура, але, провокований Мефістофелем, він діє егоїстично і нерозважливо. Занапастивши Маргариту, зруйнувавши її життя, Фауст нагадує безпорадну дитину, яка мимоволі вщент зламала улюблену тендітну іграшку.

Поставивши перед собою високі цілі всесвітнього масштабу, прагнучи розгадати таємниці людського щастя і нещастя, головний герой не витримав випробування коханням до звичайної земної жінки. Випробовуючи себе, Фауст зруйнував затишний домашній світ простих людей, призвів їх до катастрофи.

Масштабність образу Фауста вражає, його могутня енергетика, нестримність поривань і сміливість задумів мають справді космічний розмах. В образі Фауста відобразилися просвітницькі прагнення людини до пізнання, панування над природою, служіння людству і віра у прогрес.

Й. В. Гете не мав на меті створити ідеальний образ вченого, проте його Фаустом, незважаючи на трагічні помилки, пишається сам Господь. Йому, Творцеві Всесвіту, який привів у рух дивовижний механізм життя, близьке і зрозуміле бажання Фауста створювати щось нове. Тому Бог у суперечці з Мефістофелем покладає на вченого особливу місію: представляти все людство, показати, що людина – істота духовна, здатна на високі помисли і діяння. Господь вірить у духовні сили людини, яка, хоч і помиляється, йде вперед, і він забирає її до себе, вирвавши з рук диявола.

Образ Мефістофеля

Головний герой пов'язав себе угодою з *Мефістофелем*, утіленням цинізму і презирства до людини, справжнім уособленням диявола-спокусника. Мефістофель нічого не цінує і нічого не любить, для нього не існує жодних моральних обмежень і авторитетів. Навіть суперечка з Господом за душу Фауста його всього лиш забавляє.

Припускають, що ім'я *Мефістофель* походить із різних мов, зокрема з івриту – *мефіз* (руйнівник) та німецької – *тофель* (чорт). Сам же Мефістофель називає себе «запереченням усього», а своєю рідною стихією вважає «гріх, згубу, чи просто зло». Він не приховує бажання винищити «людське й звірине кодло», а життя на Землі протиставляє Ніщо.

В ієрархії темних сил Мефістофель посідає не найвище місце, і влада його не безмежна. Наприклад, він безпорадний перед душевною чистотою і щирою побожністю людини. Очевидно, що він владний над душами померлих грішників та німецьких відьом і домовиків.

Мефістофель зовнішністю і поведінням мало подібний на чорта з народних повір'їв. Його вбрання відповідне епосі, будь-які атрибути нечистої сили (роги, хвіст,

копита тощо) відсутні, він має сучасні погляди і стежить за досягненнями прогресу. Мефістофель — це своєрідний філософ із вільними манерами і витонченим розумом, який усе піддає сумніву й насмішці. Він, навіть знайомлячись із Фаустом, називає себе: «Я — тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого». Говорячи так, Мефістофель, очевидно, має на увазі, що його володіння у потойбіччі — Пекло — місце справедливого покарання грішників. А отже, роль чорта у світобудові двоїста: він — зло, але це зло навіть усупереч своїй лихій природі стає запорукою дотримання справедливості у світі.

Отримавши дозвіл трохи «побешкетувати» на Землі, Мефістофель одразу вміло заманює Фауста у свою пастку і роками утримує його в полоні. У *Першій частині* він веде свого бранця від трагедії пізнання до трагедії кохання, від бачення себе надлюдиною до відкриття у собі злочинця, змушеного до принизливої втечі.

Водночас Мефістофель дарує головному героєві нове життя і безмежне поле для пошуків сенсу буття й активної діяльності. Він пропонує Фаусту небувалі для людини можливості для пізнання себе і випробування своїх сил на будь-яких теренах: від угамування низьких тваринних бажань до неймовірних злетів людського духу.

Однак Мефістофель не завжди дотримує умов угоди. У *Другій частині* він не допомагає Фаусту, а перешкоджає йому. Чорт множить нещастя й очікує винагороду за багаторічну службу Фаусту — зваблену «високу душу» улюбленця Господа. Мефістофель, який так і не зміг відвернути Фауста від творчої діяльності, зазнав поразки — душа, в якій не гаснуть високі прагнення, ніколи не стане здобиччю диявола. Ангели забирають Фауста на небо.

Образ Маргарити

Німецькі дослідники переконані, що в основу історії юної Маргарити автор трагедії «*Фауст*» поклав реальну подію, що сталася у німецькому місті Франкфурт в 1771 році. Її головною учасницею була Сусанна Маргарета Брандт, служниця у трактирі. Її спокусив проїжджий голландський ювелір, який за кілька днів виїхав до Росії.

Завагітнівши, дівчина не знала, де шукати батька дитини. Вона приховувала своє становище і передчасно народила хлопчика, який одразу ж після пологів помер. Влада арештувала Маргарету, а суд визнав її вбивцею і засу-

див до смертної кари. Справа Сусанни Маргарети Брандт і досі зберігається у Франкфуртському міському архіві під номером 62.

У той час молодий Й. В. Гете працював у Франкфурті адвокатом і стежив за перебігом судового процесу, який тривав кілька місяців.

Очевидно, що випадок глибоко вразив поета, він навіть мав копію цієї кримінальної справи. Літературознавці вважають, що сцена у в'язниці (божевілля і смерть героїні) була написана однією з перших у «*ПраФаусті*».

За матеріалами Вікіпедії

У відому середньовічну історію про Фауста Й. В. Гете ввів новий образ — образ *Маргарити (Грётхен)*, доброї, побожної, хазяйновитої дівчини, якій автор дав ім'я свого юнацького кохання. Також літературознавці вбачають у цьому образі риси Фредеріки Бріон із Зезенгейму, якій молодий Гете присвячував вірші (зокрема, «*Травневу пісню*»). Стосунки між Фредерікою і Йоганном, яку він називав у своїй



автобіографічній книзі «*чарівною зіркою*», тривали недовго. Юнак порвав із Фредерікою, яка так ніколи і не вийшла заміж. Уважають, що почуття провини перед покинутою дівчиною відобразилися у *Першій частині* трагедії Йоганна Гете «*Фауст*» в історії нещасної Маргарити.

Маргарита із трагедії «*Фауст*» — один із найзворушливіших жіночих образів світової літератури. Вона настільки чиста і добродійна, що Мефістофель не має над нею жодної влади. Її біда в тому, що впала в око Фаусту, який після відьминоного зілля готовий був, за grubим висловом чорта, «*Гелену бачить в кожній дівці*».

Ставлення головного героя до Маргарити спочатку було доволі образливим. Усвідомлюючи цнотливість, скромність дівчини, він вимагає від Мефістофеля тієї ж ночі привести її до нього («*таку гарненьку штучку*»). З часом, пізнавши дівчину краще, почувши розповідь про її непросте життя, Фауст захоплюється добротою, чуйністю і щирістю почуттів Маргарити.

Маргарита (як і Фауст) не підозрювала, що стала частиною гри Мефістофеля. Для чорта ця дівчина, з дитинним поглядом на життя, була знаряддям реалізації його планів, адже він сподівався, що Фауст, спокушений її любовними чарами, зазнає найвищого раювання і легко віддасть йому душу.

Однак не Маргарита занапастила Фауста, а Фауст звів дівчину. Не розуміючи життєвих цілей свого коханого, не підозрюючи, наскільки він далекий від повсякденної реальності, проста і наївна дівчина довіряється йому повністю й беззастережно. Єдине, що засмучує дівчину, — це незрозуміле ставлення Фауста до релігії та його «дружба» з чортом. Не знаючи, ким є насправді Мефістофель, у його присутності чиста душа Маргарити відчуває містичний жах.

Сам головний герой сприймав стосунки з юною городяночкою як пригоду, гру і був щиро вражений, що ця гра мала такі жахливі наслідки. Фауст не очікував, що, спокусивши Маргариту, запустить цілий ланцюжок непоправних нещасть: смерть матері, брата, крихітної донечки і самої юної Маргарити.

У фіналі Першої частини у в'язниці дівчина постає морально знищеною. Вона усвідомлює весь жах скоєного, визнає себе винною і віддає себе на суд Божий. І коли її змордована душа залишає тіло, з неба долинає одне слово «*Врятована!*», що стає знаком прощення Маргарити.

У трагедії «Фауст» Й. В. Гете звертається до віковичних проблем сенсу буття, сутності людської природи, її прагнень; митець порушує питання відповідальності людини перед собою і суспільством. Згідно із заповітом автора, повністю твір був опублікований лише після його смерті. Трагедію «*Фауст*» вважають вершиною творчості Йоганна Вольфганга Гете, вона мала надзвичайний вплив на світове мистецтво. Її образи стали *вічними* у світовій літературі: *Фауст* — втілення непоборного прагнення пізнання і діяльності, *Мефістофель* — скептичного заперечення та руйнування, а *Гретхен* — відданого і нещасливого кохання.

Трагедія «*Фауст*» вплинула на творчість *Джорджа Гордона Байрона*, *Олександра Пушкіна*, *Генріха Гейне*, *Федора Достоєвського*, *Михайла Булгакова* та багатьох інших митців. Українською мовою цей видатний твір перекладали такі майстри, як *Микола Лукаш*, *Дмитро Загул*, *Микола Улезко*, *Тодор Вернивода*. Також перший переклад українською мовою лібрето до опери «*Фауст*» *Шарля Гуно* здійснила *Людмила Старицька-Черняхівська*.

ФАУСТ

(уривки)

ПРОЛОГ НА НЕБІ

Господь, архангели, згодом Мефістофель.

Рафаїл

Могутнім громом сонце грає
В гучному хорі братніх сфер
І путь накреслену верстає
Од первовіку й дотепер.
Цих незбагнених див видіння
Сповняє силою серця,
І, як у перший день творіння,
Величні всі діла Творця.

Гавриїл

Земля із швидкістю страшною
В просторі крутиться-літа,
І райське світло дня чергою
Зміняє ночі темнота.

Михаїл

Блискоче з хмар руїнний племінь,
Громам осяюючи путь,
Та всеблагі ласки промінь
Приборкує стихії лють.

Всі трое

Цих незбагнених див видіння
Сповняє силою серця;
І, як у перший день творіння,
Прекрасні всі діла Творця.

Мефістофель

О Господи, ти знов між нас явивсь,
Питаєш, як ідуть у кого справи;
Між челяддю і я тут опинивсь,
Бо ж завше був до мене ти ласкавий.
Не вмію я так компліментів править,
Як ангели, удатні на язик,
Від пафосу мого ти б засміявся навіть,
Коли б ти був од сміху не одвик.
Сонця й світи залишу я в спокої —
Я свідок лиш мізерності людської.

Смішний божок землі не зміниться ніяк, —
Як спервовіку був, так і тепер дивак.
Погано він живе! Не треба
Було б йому давати і крихти світла з неба.
Тим розумом владає він,
Щоб жити, як тварина із тварин.
Та він же чисто коник той цибабий
(Пробачте порівняння це мені):
Не підлетить, а вміє лиш стрибати
Та знай сюрчить в траві свої пісні.
Та у траві іще б якось жилося,
Так ні, притьмом в болото суне носа.

Господь

І вічно скаржишся мені ти!
Невже ж тебе задовольнити
Земля ніколи не змогла б?

Мефістофель

Ні, Господи!
На ній одне лихе твориться:
Так люди мучаться,
Що жаль на них дивиться, —
Вже проти них і запал мій ослаб.

Господь

Ти знаєш Фауста?

Мефістофель

Він доктор?

Господь

Він мій раб!

Мефістофель

Та раб то раб, а служить по-якому?
І їсть, і п'є він щось не по-земному.
Його думки, на безум хворі,
Ширяють десь в непевній даліні.
То з неба б він зірвав найкращі зорі,

То пив би він всі радощі земні;
Та ні земля, ні далі неозорі
Не вдовольнять тієї маячні.

Господь

Він поки що у мороці блукає,
Та я вкажу йому до правди вхід,
Бо знає садівник, як деревце плекає,
Який від нього буде цвіт і плід.

Мефістофель

Та він не ваш, я ладен закладатись!
Дозвольте лиш за нього взятись,
І піде він за мною вслід.

Господь

Я згоден, спробуй його злудить,
Поки живе він на землі;
Хто йде вперед, той завше блудить.

Мефістофель

Спасибі вам; з мерцями справи злі,
Я не люблю тії мороки;
Мені за них миліш здорові, повні щоки;
Я так люблю живих людей,
Як любить кіт живих мишей.

Господь

Що ж, спробуй відірвати духа
Від його першоджерела
І, якщо він тебе послуха,

Зведи його на стежку зла.
Знай, сам ти осоромишся натомість:
В душі, що прагне потемки добра,
Є правого шляху свідомість.

Мефістофель

Свідомість швидко завмира!
Я знаю, в мене певна гра.
А вже коли свого доб'юся,
То матиму утіху немало:
Нехай тоді плазує у пилу,
Як та змія, моя тітуса.

Господь

Приходь сюди безпечно завше,
На ваш-бо рід не маю ворожди;
А з духів заперечення, лукавче,
Ти був мені найстерпніший завжди.
Людина не всякчас діяльності радіє,
Понад усе кохає супокій;
Потрібен їй супутник воружкий,
Щоб бісом грав і збуджував до дії...

Небо закривається,
архангели розходяться.

Мефістофель

До чого ж гарний дідуган!
З ним інколи зустрітися приємно.
І то сказати: такий великий пан
З дияволом обходиться так чемно!

ЧАСТИНА ПЕРША

ДІЯ ПЕРША

Ніч

Вузька кімната з високим готичним склепінням.
Фауст сидить неспокійно в кріслі біля столу.

Фауст

У філософію я вник,
До краю всіх наук дійшов —
Уже я й лікар, і правник,
І, на нещастя, богослов...
Ну і до чого ж я довчивсь?

Як дурнем був, так і лишивсь.
Хоч маю докторське звання
І десять років навмання
Туди й сюди, навкрив-навкіс
Воджу я учнів своїх за ніс, —
А серце крається в самого:



Не можем знати ми нічого!..
Грошей, майна я не нажив
І слави теж не заслужив;
Собака, й той не став би так жити!
Тому-то й почав я ворожити, —
Чи не відкриє духів міць
Мені одвічних таємниць,
Щоб я збагнув почин думок
І світу внутрішній зв'язок,
Щоб я пізнав основ основу,
А не кидав слова-полову...
О повний місяцю ясний,
Мій друже тихий і сумний!
Коли б востаннє з висоти
Мої страждання бачив ти
За цим столом чувань нічних,

Між цих пергаментів і книг!
Коли б я міг блукать між гір,
В твоїм промінні ніжить зір,
Весь чад науки там лишити,
В твоїй росі цілющій змити!..
Ох! Я ще тут, в тюрмі-норі?
О мури прокляті сирі!
Стримлять до неба стоси книг,
Ненатла точить їх черва,
Їх пилюга густа вкрива,
І кіпоть осіда на них...
Замість живих природи хвиль,
Куди Творець людей вселив,
Навколо тебе — тлінь, і цвіль,
І жах потворних кістяків.
Тікай! На волю, на простір!..

КАБІНЕТ ФАУСТА

Фауст увіходить з пуделем.

Фауст

Душа стражденна просвітліла —
Благословен просвіток цей!
І знову в ній заговорила
Любов до Бога, до людей.
Спокійно, пудель!
Годі тобі вертїться!
Чом ти там на порозі гарчиш?
Ляж біля печі, треба зігрїться...
Ось на подушку, та мовчи ж!
Та лихо мені! Я знову нудьгую,
В душі задоволення більше не чую...
Не раз таке було зі мною...
Та з цим ще можна позмагатись —
Нам треба вірою проїнятись —
Премудрістю понадземною,
Нам тільки Відкриття з'ясує світ:
Відкрию Новий Заповіт.
Відкрию текст прадавній знову,
Заглиблю в нього пильний зір
І цей священний первотвір
Перекладу на милу рідну мову.

(Розгортає книгу і лаштується
перекладати Євангеліє.)

Коли ти хочеш тут сидіти,
Пудель, то годі, вити
І скавуліти!
Мені в роботі заважаєш,
Господаря так зневажаєш!..
Та що це? Що я бачу?
Чи я притомність трачу?
Чи це не сон, чи не мара?
Собаку щось мов розпира —
Росте, росте, як та гора,
Втрачає подобу собачу!
Так ось кого я пригостив!
Немов страшенний бегемот,
Він блимнув оком, роззявив рот.

Лежить і виширивсь, бридкий;
Його не зрушив поклик мій!
Виплід триклятий!
Вмієш читати
Ім'я нескazanного,
Чудом зачатого,
За нас розп'ятого,
В віках осіянного?
Не змушуй же

Вогонь троїстий¹ лити!
Не змушуй же
Щонайсильніших чар ужити!

Мефістофель виступає, коли туман
розійшовся, з-за печі в одязі
мандрованого схоласта².

Мефістофель

Що тут за шум? Чим можу вам служити?

Фауст

Так ось хто в пуделі сидів!
Мандрований схоласт!
Оце так насмішив!

Мефістофель

Вітаю вас, великовчений муже!
Од ваших чарів впрів я дуже.

Фауст

Таких, як ти, відома суть —
Аж світиться крізь покрив назви,
Пізнаєтесь усюди враз ви,
Коли «лихими» вас «спокусниками» звать.
Ну, добре, хто ж ти є?

Мефістофель

Я — тої сили часть,
Що робить лиш добро,
бажаючи лиш злого.
Я — заперечення усього!
Бо всяка річ, що постає,
Кінець кінцем нічим стає,
І жодна річ буття не гідна.
А все, що ви звете гріхом,
Чи згубою, чи просто злом, —
Ото моя стихія рідна.

...Цей світ, оце нікчемне Щось,
Проти Ніщо мов затялось;
На всякі способи я брався,
А все удачі не діждався:

Проти пожеж, потопів, бур
Земля стоїть собі, як мур!..
І скрізь таке, хоч бийся в груди —
В землі, в воді, в повітрі, — всюди
Мільйони родяться життів,
В теплі і в холоді, в сирому і в сухому.
Остався б я, напевне, ні при чому,
Коли б огонь служить не захотів.

Фауст

На всеблагу творящу силу,
Підступний, нищий, хижий біс,
Ти руку, смертно-зледенілу,
Даремно, грозючи, підніс.
До чогось іншого б узявся,
Потворний дух, поріддя тьми!..
Чи я шукав тебе, скажи?
Ти ж сам попавсь мені на щастя.
Хто чорта вловить, то держи,
Хтозна, чи ще коли ввіймати вдасться.

Мефістофель

Гаразд, на все я пристаю,
Як хочеш, я лишусь з тобою,
Але дозволь фантазію твою
Потішити мого мистецтва грою.

Твої чуття за цю часину
Зазнають більше втіх, мій сину,
Ніж в цілий рік сіреньких днів.
Ти вбачиш любосну картину,
Ти вчуєш духів ніжний спів, —
І це не буде лиш манною:
Відчуєш ти амброзій пах
І смак нектару на устах,
Торкнешся щастя ти рукою.
А збори скорі будуть в нас:
Весь гурт наш тут; почнімо враз! [...]

Мефістофель

Кинь панькатись із вічною журбою,
Що круком серце рве тобі з грудей.

¹ *Вогонь троїстий* — знак Святої Трійці.

² *Мандрований схоласт* — напівучений-напівшарлатан, що в добу Середньовіччя ходив від міста до міста, пропонуючи послуги лікаря та ворожбита.

Відчуєш ти, оточений юрбою,
Що й ти людина між людей.
Не хочу я, правда, рівнять
Тебе до того наброду.
Я сам не великого роду;
Але, коли схочеш пристать
До мене в життєвій дорозі,
То буду тобі по змозі
Товаришем вірним,
Слугою покірним,
А хочеш — і псом.
Безмежно відданим рабом.

Фауст

Якої ж ти від мене хочеш плати?

Мефістофель

Я маю тут тобі у всім служити,
Скоряючись завжди твоєму слову.
Коли ж ми там зустрінемося знову —
Ти мусиш те ж мені робити.

Фауст

Що буде там — мене це не обходить.
Ти можеш світ якийсь новий виводить,
Коли зруйнуєш той, що є.
На цій землі я радістю втішаюсь,
Під небом цим я муками караюсь,
І аж тоді, як з ними попрощаюсь,
Нехай що хоче настає.
І не бере мене цікавість
Спізнати той інакший світ,
Чи є і там любов, ненависть,
Чи є і там і верх, і спід.

Мефістофель

Та якщо так, тобі немає ризику.
Угодьмося. Лиш дай мені підписку,
Я дам тобі таке, чого повік
Іще не бачив чоловік.

Фауст

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?
Чи ж можеш ти стремління ті узнати,
Що їх плекає дух людський?..
Коли, успокоєний, впаду на ліні ложе,

То буде мій останній час!
Коли тобі, лукавче, вдасться
Мене собою вдовольнити,
Коли знайду в розкошах щастя, —
Нехай загину я в ту мить!
Ідем в заклад?

Мефістофель

Ідем!

Фауст

Дай руку, переб'єм!

Як буду змушений гукнути:
«*Стинися, мить! Прекрасна ти!*» —
Тоді закуй мене у пута,
Тоді я рад на згубу йти.
Тоді хай дзвін на вмерле дзвонить,
Тоді хай послух твій мине,
Годинник стане, стрілку зронить,
І безвік поглине мене.

Мефістофель

Сьогодні ж, пане докторе, в обід
Я до своєї служби приступаю.
Але — життям і смертю закликаю, —
Розписку дай, щоб все було як слід...

Фауст

Ну що ж, і цей зроблю я крок,
Коли вже в вас такі умови.

Мефістофель

Кров, бачиш, своєрідний сік.

Фауст

Тепер порвалась нитка мислі,
Науки стали мені ненависні.
Тепер у вирі чуттєвих втіх
Я пристрасті племінь заспокою,
За чарівною пеленою
Набачусь див і чуд усіх.
Риньмося сміло в часу прибій,
В потік випадків і подій,
Нехай і сміх, і плач,
І щастя, й біль невдач
Перехлюпоються, як хвилі рік:
Лиш в русі проявить себе чоловік.. [...]

НА ВУЛИЦІ

Фауст. Маргарита проходить мимо.

Фауст

Гарна панно! Не відмовте в честі,
Дозвольте вас додому провести.

Маргарита

Не панна я¹, й не гарна я,
Додому втраплю і сама.
(Випручалась і пішла.)

Фауст

Йй-Богу, чарівне дитя!
Таких не бачив за все життя.
Цнотлива, скромна — ангел кругом;
І трохи з перцем заразом.
Корали уст, рум'янець щік —
Я не забуду їх повік!
Очиці опустила вниз —
Аж серце пройняла навскрізь.
А як відрізала мені...
Я в неї просто в полоні.

Увіходить *Мефістофель*.

Фауст

Ти мусиш дівку ту підмовить!

Мефістофель

Яку?

Фауст

Та ту, що ось пройшла.

Мефістофель

Вона приходила на сповідь,
Тут у священика була;
У сповідальню я прокравсь —
Вона невинна, я дізнавсь.
Ходила на сповідь задарма,
Над нею в мене влади нема.

Фауст

Уже за чотирнадцять її...

Мефістофель

Говориш, як француз-пустак;
Тобі все шкода й невігода.
Яка ж одразу насолода?
Тоді кохання буде всмак,
Коли ти здалеку зайдеш
І фіглі-міглі поведеш...

Фауст

Йй без того маю апетит!

Мефістофель

Щоб спокусить оте дитя,
Не будьмо покvapні без пуття,
Тут штурмом нічого кидатись,
Треба до хитроців удатись.

Фауст

Добудь од неї мені що-будь!
Дай у покої її побуть!..

Мефістофель

Щоб бачив ти, що я тобі
Допомагаю у цій журбі, —
Нам нічого довго зволікати,
Сьогодні зводжу до її кімнати.

Фауст

До неї? Нею володять?

Мефістофель

Ні, вона буде в сусідки сидить,
А ти тимчасом можеш мріть
На самоті, в оселі тихій,
Про неї, про майбутні втіхи.

Фауст

Зараз підем?

Мефістофель

Трохи пізніш.

Фауст

Та не забудь її дарунків, гляди ж!

¹ *Панна* — звертання до осіб дворянського походження, а *Маргарита* (або *Гретхен*) — із міщан.

САД

Маргарита під руку з *Фаустом*, а *Марта* з *Мефістофелем* гуляють по саду.

Маргарита

Я бачу, ви, жалкуючи мене,
Знижаєтесь — мені аж сором.
Життя, напевне, мандрівне
Навчило вас не бути суворим.
Не для таких досвідчених людей
Убожество моїх простих речей.

Фауст

Один твій зір, одне слівце твоє —
Чи ж де дорожча мудрість є?
Цілує її руку.

Маргарита

Та чи подоба ж вам ту руку цілувати?
Вона негарна, шкарубка.
Мені доводиться усього пильнувати,
А мати строга ще така.[...]
У вас розумних друзів сила,
Мені до них — як до зірок...

Фауст

Ах, свята невинність, простота —
Ніяк собі ціни не пізнають!
Сумирність, лагідність —
що краще є в природі?
Ці найкоштовніші з окрас...

Маргарита

Хоч раз мене згадайте при нагоді,
А я про вас гадатиму всякчас.

Фауст

Не часто ходиш ти гуляти?

Маргарита

Та в нас хазяйство не яке,
Але, нівроку, клопітке:
В нас наймички нема; сама вбирай у хаті,
Сама вари й печи, сама і ший і мий,
А мати в мене ще такі чепуркуваті,
Що Боже крий!
А стан у нас не дуже і скрутний;

Таки не гірш, як у людей, достаток:
Од батька нам оставсь порядний статок —
Будинок свій, садок при нім густий.
Тепер уже спокійні дні настали;
В солдатах братик мій,
Сестричку поховали...
Мені з тим дитинчам був клопіт немалий,
Та я б воліла з ним возитися і далі —
Мене любило дуже те маля.
Воно знайшлось уже по смерті тата.
А мамі тяжко так прийшлося —
Вже думали, що їй більш рясту не топтати,
Але таки очуняла якась.
Куди вже їй було гадати
Те пташенятко годувати!
От я й давай його тоді
Поїть на молоці й воді...
В моїх руках воно й росло —
Таке гарнесеньке було...

Фауст Ти щастя чистого зазнала.

Маргарита

Та й горя гіркого немало.
Вночі, було, по десять раз встаю
Я до колиски немовляти;
І напою,
Й візьму до себе, і давай люляти;
А як кричить, беру я лялечку свою
Та й ну по хаті взад-вперед гуляти...
А вранці вже над ночвами стою. [...]

Фауст

То ти мене впізнала враз,
Як тільки ми зайшли до вас?

Маргарита

Ви ж бачили, як очі я спустила?

Фауст

І ти мені зухвальство те простила,
Що я тебе так зачепив,
Коли на вулиці зустрів?



Маргарита

Мене тоді аж кинуло у кров,
Бо зроду я ще не ходила в славі;
Я думала: невже в моїй поставі
Нечемне щось, нахабне він знайшов,
Що він до мене прямо так підходить

І жарти, мов із дівкою, заводить!
Признаюся, щось у мені в той час
Озвалось в вашу користь мимовільно;
Я гнівалась сама на себе сильно,
Що гнівалась не дуже я на вас.
Гетьте лиш!

(Зірвала айстру і обриває пелюсточки один по одному.)



Фауст і Маргарита в саду (фрагмент картини художника Джеймса Тіссот, 1861 рік)

Фауст Це що? Вінок плести?

Маргарита Ні, гра така.

Обриває пелюстки і щось шепоче.

Фауст Що шепчеш ти?

Маргарита (півголосом)

Любить — не любить...

Фауст О дивний ангел краси!

Маргарита (ворожить далі)

Любить — не любить,

любить — не любить...

(Зриваючи останній пелюсточок, по-дитячому радіючи.) Любить!

Фауст

Так, дитино! І це слово квітки
Хай буде словом Бога.

Любить!

Ти знаєш, що це значить? Любить!
Схопив її за обидві руки.

Маргарита Я вся тремчу...

Фауст О не лякайся! Нехай мій зір,
Хай потиск рук тобі те скаже,
Що словом не сказати.
Віддатись повністю, й блаженства
Зажить, що вічним бути мусить!
Вічним! Кінець його — то був би розпач!
Ні, без кінця! Без кінця!

Маргарита стискає його руки, випрочується і тікає.
Він стоїть хвилину в задумі, потім спішить за нею. [...]

В'язниця

Фауст з низкою ключів і лампою перед залізними дверима.

Фауст

Знов жаль мене проймає незборимий,
У серці знов весь біль всіх сердець людських.
Тут, тут вона, за мурами сирими,
Карається за свій безгрішний гріх!
Ти боїшся ввійти до неї?
Ти страшишся вини своєї?
Йди, не гайся! Смерть іде на поріг.

Кидається до замка.
Зсередини чути спів.

Пісня

Моя мати, ледащо,
Зарізала мене!
Мій батько, гультай,
Із'їв мене!
А сестричка мала
Взяла й знесла
Кістки в зелений гай;
Я пташечкою полинула —
Вилітай! Вилітай!

Фауст (відмикаючи)

Не думає вона, що милий тут,
Соломи шелест чує, брязкіт пут.
(*Входить*).

Маргарита (ховаючись у соломі)

Ой горе! Йдуть... Ой смерть, не йди!..

Фауст (тихо)

Цить, цить! Я випущу тебе на волю.

Маргарита (кидаючись йому до ніг)

Коли людина ти, зглянься на мою долю!

Фауст

Та не кричи, сторожі не збуди!
(*Схоплює кайдани, щоб відімкнути*).

Маргарита (навколішки)

А хто ж тобі цю владу дав
Наді мною, кате?!

Крові вночі вже зажадав...
Ой зжалься, встигнеш ще скарати!
Чи ждати ранку тобі шкода? (*Встає*).
Я ж молода ще, молода!
І мушу вмерти!
Я гарною була, і в тім причина смерті.
В мене був дружок, а тепер нема,
Хтось порвав вінок, квіти поламав...
Ой, пусти! За що така насила?
Пощади! Що я тобі зробила?
Вчуй мою благальну річ...
Та я ж не бачила тебе й навч!

Фауст

Чи виживу я цю стражденну ніч!

Маргарита

Тепер твоя тут воля, кате.
Дай хоч дитя погодувати,
Всю ніч воно ще тут було;
Вони взяли його, мені на зло,
І кажуть, що я вбивця немовляти.
І я безрадісно помру.
Пісень про мене співають...
То нелюди — шакали.
Вони ту казочку стару
До мене приклали.

Фауст (падає їй до ніг)

Тобі до ніг упав коханий,
Прийшов розбити твої кайдани.

Маргарита (кидається до нього)

Усім святим повинні помолитись ми!
Дивись! Під східцями
Горить огненна
Страшна геена!
Лукавий,
Губитель кривавий,
Рикає, мов звірюга!

Фауст (голосно)

Гретхен! Гретхен!

Маргарита (наслухаючи)

Я чую голос друга!
(Зривається на ноги, кайдани спадають).
Де він, де? Я вчула слово кличне!
Вільна я! Зникло тло темничне!
Швидше, швидше пригорнути,
Упасти на груди!

Крикнув він: «Гретхен!»

Той голос любовний
Крізь регіт глумливий і скрегіт зубовний,
Крізь ревіт пекельний, диявольський сказ —
Той голос коханий впізнала я враз!

Це ти! Ох, ще скажи! Ще раз!
(Обіймає його).

Це він, це він! Не стало мук, образ,
І тьми тюрми, й кайданів, і недолі!..
Це ти! Я знов на волі!
Ти мене спас!

Дивись, ось тая вулиця,
Де вперше ми зирнулися,
А ось і той садок,
Де з Мартою тебе я ждала в вечорок.

Фауст (хоче вивести її) Ходім! Ходім!

Маргарита (пестить його) Лишись!
І я тут лишусь, як ти лишись!

Фауст Та не барись! Як забаришся,
То нам на волі не будуть.

Маргарита

Ти що? Не вмієш цілувать?
Зі мною тільки розлучився,
Вже й цілуватись розучився?
Чому ж такий страшний тепер став?
А ти ж було речами і очами
До мене небо прихилив
І цілував-зацілював до нестями.
Цілуй мене!
(Обіймає його).
Ой! Уста твої холодні і німі!
Чого? Не стало кохання
Зарання...
Хто відняв його?
(Одвертається).

Фауст

Ходім! За мною! Люба, схаменись!
Люблю тебе стократно, як колись,
Молю тебе, за мною лиш іди!

Маргарита (обертається до нього)

Хіба це ти? Чи це ж і справді ти?

Фауст Це я! Ходім!

Маргарита Ти з мене пута зняв
І знов мене в обійми взяв.

Чого ж мовчать у тебе жах і гнів?
Чи знаєш ти, кого це ти звільнив?

Фауст Ходім! Ходім! Тікає ночі мла!

Маргарита

Рідну неньку з світу я звела,
Втопила рідне дитя.
Твоє й моє було в нім життя.
Твоє... Це ти? Чи, може, ні?
Дай руку мені! То це не вві сні?!
Люба, мила рука! — Ой, вона ж вогка!
Обітри! Здається, мов
То кров.
Боже! Кого ти заколов?!

Фауст

Що було — те пройшло, тому край!
Мене не карай!

Маргарита Ні, будь живий і цілий,
Мусиш упорать могили;
Готуй для кожного ямку
З самого ранку.
Матері — кращу містину,
Поруч із нею — сину,
А мені — чуть в стороні,
Недалеко од рідні!
А дитинку мені по праву грудь,
Більш там нікому не бути! —
Тебе до серця горнути,
То було щастя — повік не забути!
Але його вже більш не вернути...
А все ж — це ти, і добрий, як завжди.

Фауст Ти ж бачиш, це я. Іди ж, іди.

Маргарита Куди?

Фауст На волю.

Маргарита

Ти йдеш? О Генріху, коли б і я могла...

Фауст Ти можеш, аби хіть!
Глянь, двері вже відкриті.

Маргарита

Нема мені надії на цім світі —
Впіймають скрізь, куди б я не втекла!
Ой тяжко-важко ходить попідтинням,
А ще до того з нечистим сумлінням...

Фауст Я лишусь з тобою!

Маргарита Облиш! Облиш!
Дитя рятуй скоріш!
Туди, туди,
Під гору йди,
І до ставка,
Де кладочка...
Витягай, витягай!
Воно ще виринає,
Воно ще б'ється!
Рятуй! Рятуй!

Фауст Отямся! Чуй!
Один лиш крок — і вільна ти!

Маргарита

Коли б нам мимо гори пройти!
На камені там моя мати сидить,
Аж жах шибав мною!
На камені там моя мати сидить,
Хитає головою!
Ні, вже не кива... — ой, важка голова...
Спить — не проспиться, жива — нежива...
Спить, щоб ми вдвох раювали.
Щасні ті хвили бували!

Фауст День уже дніє! Мила! Мила!

Маргарита

День! Правда, що день!
Останній день настає,
Це буде весілля моє!
Гляди ж, не кажи,
що вже в Гретхен ти був!
Кругом народу — аж загуло,
Площі й вулиць мало.
І враз тихо стало.
Волочать мене на плаху,



Фауст і Мефістофель у в'язниці (картина художника Йозефа Фая, 1848 рік)

Руки зв'язавши назад.
Натовп здригнув від жаху —
Змахнув сокирою кат...
Ввесь світ, як німа могила!

Фауст Ой нащо мене мати родила!

Мефістофель (на порозі)

Швидше! Бо тут вам хвилинка остання.
Годі вагання й словами змагання.

Маргарита Хто це, хто це такий?
Він! Він! Прожени!
Чого він прийшов сюди з глибини?
По мене!

Мефістофель (до Фауста)

Ходім! Бо кину тут тебе із нею!

Маргарита

Боже, зжался над рабою твоєю!
Ви, херувими і серафими,
Мене осніте крильми благими!
Генріху! Який ти страшний!

Мефістофель Вона рокована!

Голос (з неба) Врятована!

Мефістофель (до Фауста) Мерщій!

Зникає з Фаустом.

Голос (зсередини, завмираючи)

Генріху! Генріху! [...]

ЧАСТИНА ДРУГА

Просторе дворище перед палацом. Смолоскипи.

Мефістофель

Сюди, сюди! Шкитиль, шкитиль,
Розхитані лемури,
З кісток, в'язок і сухожиль
Латковані понури!

Лемури¹ (хором)

Зачули ми твій голос лиш —
І вмить сюди примчали;
Либонь, прирізати нам велиш
Ти шмат землі чималий.
Сюди з вимірним ланцюгом
І гострими кілками
На клич прибігли ми бігом,
А нащо? — Не до тями.

Мефістофель

Та тут робота не яка —
Ви тільки власну міру знайте!
Найдовший хай ляга за мертвяка,
А інші — дерн навколо обкопайте,
А потім рийте яму там...

Лемури (копають із глузливими вихилясами)

Я молод був, я жив, любив —
За мед життя здавалось;
Гуляй, душа, без кунтуша! —
Співалось, танцювалось...
Підкралась старість тайкома,
Ціпком мене угріла,
Я, бідний, носом заорав,
Та не куди — в могилу!

Фауст (виходить із палацу полатки,
держачись одвірків)

Яка то втіха — чути брязк лопат!
Юрба, моїм покірною цілям,
Землі дає належний лад,
Виводить перепони хвилям
І морю творить строгу грань.

Мефістофель (набік)

Шкода, старий, твоїх старань,
Шкода тих насипів і гатей!
Поживок матиме багатий

¹ *Лемури* — в античній міфології — духи померлих, які у вигляді кістяків уночі блукали по землі. У трагедії Й. В. Гете — злі демони, помічники Мефістофеля.

Нептун із того, чорт морський.
Усе те з вашим муравлицем
Кінець кінцем дотла ми знищим
Союзом пекла і стихій.

Фауст Пригінчай!

Мефістофель Я!

Фауст Ти ж добре дбай,
Бери де хоч робочі руки, —
Вживай принади і принуки,
Плати, лести і підганяй!
Та щоб мені щодня ти говорив,
Наскільки посувається той рів.

Мефістофель (півголосом)

Що треба буде, все ми зробим,
Та тут не ровом пахне — гробом.

Фауст

Край гір лежить гниле багно,
Весь край струїть грозить воно;
Його ми мусим осушити
І тим наш подвиг довершити.
Мільйонам ми настачим місця тут —
Стихію зборе їх свободний труд.
Простеляться лани широкополі,
Стада рясні заграють на роздоллі,
Круті горби зведе трудящий люд,
Укриє їх узорами споруд —
І заживе в цім краї, як у раї...
Нехай лютують хвиль скажені зграї,
Хай спробують

де греблю ту прорвать —

Здолає гурт прорив затамувать.
Служить цій справі заповідній —
Це верх премудрощів земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине

Мої діла, мої труди!
Провидячи те часне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

Фауст заточується. *Лемури*
підхоплюють його і кладуть на землю.

Мефістофель Бідаха рветься зупинить
Пусту, благу останню мить!
Боровся він зо мною скільки сил,
Та час — за нас: упав старий на діл.
Годинник став...

Хор

Вже став! Мовчить, немов могила.
Стрілки зронив.

Мефістофель

Зронив! Прийшла жадана хвиля...

Гробокладина

Мефістофель

Ось тіло вже лежить, а дух втекти готов,
Криваву підписку я пред'явити мушу;
На жаль, тепер є тисячі відмов,
Аби відняти в чорта душу. [...]

Заклинає, фантастично розкрилюючи руки.
Агов, скоріш! Наддайте ходу в ноги,
Панове прямороги й кривороги,
Представники всіх дідькових порідь!
Мерщій сюди пекельну пащу прить.

Лівобіч розверзається
страшенна пекельна паща.

Із челюстів між вищирені ікла
Б'є полум'я у вихрі палахтінь,
Та і в диму кипучому не зникла
Од Міста Мук одвічних грізна тінь...

Хор ангелів Люблячий пломінь,
Лагідний промінь!
Сяєвом правди
Грішних направ ти
І, від погуби пут
Збавивши їх,
Виведи їх на путь
Райських утіх.

Мефістофель (схаменувшись)

Що сталося? Весь я в виразках, як Йов,
Самого страх бере при огляданні,
Та, обдивившись, я торжествую знов:
Так, мого роду сили нездоланні —
Зберіг я часті, чорту притаманні,
Загасло вже ненавидне багаття,
Тож навздогін я всім вам шлю прокляття!

Хор ангелів Кого скупає
 Пломінь священний,
 Той у блаженний
 Сонм уступає.
Хором врочистим
Злинемо ввись!
Аером чистим,
Душе, дивись!

Мефістофель (озираючись)

Та що за лихо? Де ви ділись?
Ви, пущьверінки, чорта підвели...
Зі здобичю своєю в небі скрились —
Так ось чого ви справді тут були!
Невже ж я скарб такий втеряти мушу —

Запродану мені високу душу,
Що лестками ви в мене відняли?!
Шкода тут позивати небо,
Доводить право набуття...
Обдурено старого — так і треба!
Нехай не розм'якає без пуття.
А я ж на те вгатив великі кошти...
Яка ганьба! Усе пішло на дим...
Бувалий чорте! Та чого ж ти
Піддався любощам пустим?..

Ангели (ширяють у вищій атмосфері, несучи безсмертну частину Фауста)

Далось нам із лиха пут
Шляхетний дух розкути:
Стремління вічне й ревний труд
Сподобляться покути.
Любов одвічна над ним,
Пильнуючи, витає,
І сонм святих псалмом гучним
Прибулого вітає. [...]

Здіймаються в небо, забираючи
з собою безсмертну частину Фауста.

Переклад із німецької Миколи Лукаша

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті й перегляньте відеозапис «Арії Мефістофеля» (Анатолій Кочерга арія Мефістофеля *Faust 1980 Kyiv*) у виконанні видатного українського оперного співака **Анатолія Кочерги** з опери французького композитора Шарля Гуно (1818–1893). Яким зображує артист Мефістофеля?

Знайдіть в інтернеті запис фіналу опери «Мефістофель» (*Arrigo Boito: Mefistofele Finale*) італійського композитора **Арріго Бойто** (1842–1918). Постановка здійснена на сцені оперного театру Сан-Франциско. Який настрій домінує у цій заключній сцені? Як можна пояснити особливу піднесеність музики у фіналі опери?



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

Предметні компетентності

1. Розкажіть про історію створення *трагедії* «Фауст».
2. Перекажіть зміст *Прологу на небі*. У чому полягає контраст між словами архангелів та Мефістофеля? Яким є життя людини на оспіваній архангелами Землі?
3. Як **Мефістофель** характеризує *людину*? Знайдіть порівняння, до яких він вдається, говорячи про людину. Поясніть їх значення.



4. Чому, на думку Мефістофеля, *Господу* не потрібно було дарувати людині розум?
5. Кого Господь назвав кращим серед людей? Як Господь характеризує *Фауста*? Чи сприймає він вченого як ідеальну істоту?
6. Яку угоду уклали Господь і Мефістофель? Чому, на вашу думку, Господь погодився, щоб Мефістофель випробував Фауста? Як ви розумієте слова Господа:

«Людина...

Понад усе кохає супокій;

Потрібен їй супутник воружкий,

Щоб бісом грав і збуджував до дії»?

7. Хто такий *Фауст*? Якого висновку він дійшов, опанувавши всі науки?
8. Як Фауст описує свій кабінет, його обстановку? Доведіть, що вигляд кабінету перегукується з внутрішнім станом героя.
9. Якими шляхами Фауст намагається здолати духовну кризу?
10. Яку *угоду* уклали Фауст і Мефістофель? За яких умов і які слова мав промовити Фауст, щоб визнати перемогу Мефістофеля?
11. Якою була перша розмова Фауста і Маргарити? Що вас обурює в поведінці Фауста?
12. За яких обставин змінюється ставлення Фауста до Маргарити?
13. Що Маргарита розповіла Фаусту про своє життя? Що Фауст, на вашу думку, найбільше цінує в цій простій дівчині?
14. Як ви гадаєте, чи усвідомлює Фауст можливі наслідки зв'язку з Маргаритою і свою відповідальність за долю коханої?
15. За який злочин Маргариту засуджено на смерть?
16. За кого прийняла нещасна дівчина Фауста, який прийшов вирятувати її? Що символічного у звертанні Маргарити до коханого як до свого ката?
17. Чому Фауст не зміг врятувати кохану? Доведіть, що Гретхен відмовилася від порятунку не через помутніння розуму, а через докори сумління. Знайдіть підтвердження у тексті.

Узагальнюємо та підсумовуємо

18. Схарактеризуйте образ *Фауста*. У чому сенс духовних пошуків цього героя?
19. У чому полягає нове тлумачення Й. В. Гете образу алхіміка і чорнокнижника Фауста?
20. Як ви розумієте слова *Господа*, сказані в розмові про Фауста, що *той, хто йде вперед, завжди блукає*?
21. Які риси в образі Фауста відповідають *ідеалу просвітника*?
22. Поміркуйте, у чому суперечливість характеру доктора Фауста.
23. Які риси притаманні *Мефістофелю*? У чому полягає цинічність його ставлення до людини?
24. Як Мефістофель ставиться до Маргарити? Доведіть, що Маргарита стала для Мефістофеля знаряддям досягнення мети.
25. Схарактеризуйте образ *Маргарити*. Під впливом яких обставин змінилося життя Маргарити?
26. Хто в житті Маргарити став уособленням зла? Як на прикладі юної Гретхен розкрито слабкість людини перед обличчям зла?
27. Доведіть, що науковий експеримент з ознайомлення з реальною дійсністю перетворився на життєву трагедію. Що вчений не врахував, пускаючись із чортом у мандри?
28. Доведіть, що філософській трагедії «Фауст» *Й. В. Гете* відобразилося *просвітницьке світобачення*.





У 2018 році в Мюнхені (Німеччина) була організована виставка-перформанс «*Tu – Фауст*» («DU BIST FAUST»), присвячена найвідомішому твору німецької літератури – трагедії «*Фауст*» *Й. В. Гете*. На цій виставці було представлено 150 мистецьких експонатів (книги, картини, скульптури, фотографії, декорації, кадри з фільмів, записи фрагментів опер, костюми тощо).

Цей перформанс передбачався як своєрідна інтерактивна подорож твором *Й. В. Гете*. Організатори на-

магалися досягти ефекту занурення в атмосферу «*Фауста*» від перших хвилин перебування відвідувачів на виставці. Організатори мали на меті не лише привернути увагу молодих німців до твору видатного співвітчизника, а й донести до їхньої свідомості думку, що *трагедія «Фауст» залишається актуальною дотепер*, особливо для юної аудиторії. Адже ні для кого не секрет, що людина недосконала і їй доводиться приборкувати власний егоїзм, бажання маніпулювати, прагнення задоволень, долати різного роду спокуси тощо. Виставка була покликана змусити молодих людей замислитися над питанням відповідальності кожного за власні вчинки як перед собою, так і перед іншими. (За матеріалами *Kunsthalle / Munchen*)

Соціальна та громадянська компетентності
Екологічна грамотність і здорове життя

Поміркуйте, яке значення виставка «*Tu – Фауст*» має для сучасної людини.

Спробуйте уявити, які спокуси могли постати перед *Фаустом*, якби він опинився у нашому сьогоденні. Дайте героєві кілька порад, які не дозволили б завдати шкоди ані собі, ані іншим і допомогли б уникнути неслави. Поради запишіть у зошит.

Прокоментуйте сенс гасла «*Tu – Фауст*», що стало назвою виставки у Мюнхені.

Дайте розгорнуту відповідь на запитання «*Я – Фауст?..*» Поміркуйте, чому це питання може стосуватися кожного з нас.

Оригінальні *модерністські* ілюстрації до трагедії «*Фауст*» Йоганна Вольфганга Гете, що значно відрізняються від академічної манери зображення героїв, створив російський художник **Михайло Врубель** (1856–1910).

Життя митця було тісно пов'язано з Україною. Батькові Михайла доводилося по службі багато переїжджати у різні міста Російської імперії, тому кілька дитячих років майбутнього художника минуло в Одесі, де він відвідував «рисувальну школу». Також родина Врубелів мешкала у Харкові (1860–1865 та 1883–1889), згодом у цьому місті Михайло знов оселився після одруження. До речі, його дружина співала у Харківському оперному театрі.

У творчості геніального художника-модерніста виокремлюють *київський період*, упродовж якого він працював над розписом церков, зокрема і Володимирського собору в Києві.



Михайла Врубеля надихали літературні й музичні твори. Він був у захваті від трагедії «*Фауст*», на яку французький композитор **Шарль Гуно** написав однойменну оперу (1869 рік).

У 1896 році Врубель створив триптих на тему «*Фауста*». У центральній частині роботи зображена Маргарита, яка вражає своєю вродою і чистотою. Дослідники зазначають, що в образі героїні твору художник відобразив риси своєї дружини. Праворуч від Маргарити ви бачите Мефістофеля, ліворуч – Фауста.

На іншій картині – моторошний політ на баских конях Мефістофеля і Фауста, які оглядають світ, поглинутий темрявою.

МОДЕРНІЗМ



ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ МОДЕРНІЗМУ

Суспільно-історичний розвиток світу в ХХ столітті

Історичне і культурне тло ХХ століття надзвичайно багате та різноманітне. Людство набуло дивовижних знань, освоїло простір і відстані, опанувало нові види енергії, про які в ХІХ столітті навіть мало хто знав.

Якщо прикметною ознакою ХІХ століття стало застосування досягнень науки і техніки у промисловості, то ознакою ХХ можна назвати активне використання цих досягнень не тільки на виробництві, а й у повсякденному житті звичайних людей (електроенергія, телефонний і радіозв'язок, побутова техніка, автомобілі, телевізійні та комп'ютерні технології тощо). Усе це відбилося на якості життя, швидкості пересування і поширення інформації. Та головне — це змінило світовідчуття людини ХХ століття.

Суспільство від стадії *індустріального* (яке характеризується домінуванням промисловості над сільським господарством, автоматизацією виробництва, якісно новим рівнем усіх сфер життя) у 60–70-ті роки ХХ століття різко перейшло до стадії *інформаційного*, економіка якого базується на інформаційних технологіях.

Величезні зміни торкнулися науки, освіти, техніки, медицини, культури. Мистецтво ХХ століття стало сферою, доступною не тільки для суспільної еліти, а й для широких мас. Воно увібрало в себе витвори найрізноманітнішої тематики і форми, приймаючи усі види самовираження, навіть якщо вони суперечили усталеним мистецьким законам.

Унаслідок цих змін художники відчували неймовірну свободу творчості, яка сприяла появі абсолютно нових видів мистецтв, викликала спалах неординарних ідей та відкинула диктат будь-яких авторитетів і традицій. *Цілковита свобода творчої особистості і мистецьке різноманіття* — так, мабуть, можна визначити головне гасло культури ХХ століття. Цю тенденцію перейняло і ХХІ століття.

Однак ХХ століття стало для людства і серйозним випробуванням. За цей період відбулися не лише визначні наукові відкриття, а й економічні кризи, техногенні катастрофи, криваві війни, жажливі масові знищення мирного населення та, на жаль, багато інших трагічних подій.

Найбільшою ганьбою ХХ століття і всієї історії людської цивілізації стали Перша і Друга світові війни, тоталітарні комуністичні, фашистські і нацистські режими, а також численні революції та братовбивчі громадянські війни.

Людство, яке раніше протестувало проти соціальної нерівності, лицемірства суспільної моралі та неприхованої влади грошей, тепер було нажахане масштабністю антигуманних злочинів ХХ століття, звірствами тоталітарних режимів, жорстоким нав'язуванням політичних поглядів. Найбільше вражає те, що в деяких країнах ці зlodіяння пропагувалися на державному рівні та ґрунтувалися на наукових теоріях, автори яких послідовно та холоднокривно доводили історичну виправданість і сучасну необхідність цих жахів.

Світ ХХ століття ніби розколовся на безліч уламків і за соціальною ознакою, і за інтелектуальними амбіціями, і за агресивністю життєвої позиції не тільки у свідомості поодиноких персон, а й у свідомості цілих народів. Величезні можливості, відкриті науковцями і винахідниками (ядерна енергія, космічні технології), використовували насамперед для виконання військових завдань, а вже пізніше пристосовували для потреб мирного життя.

Усе це спонукало до переосмисленню моральних цінностей людства загалом, породило нові суспільні настрої і теми у світовій культурі й, зокрема, в літературі. До кінця ХХ століття цивілізація зіштовхнулася з новими викликами: міжнародний тероризм, забруднення навколишнього середовища, глобальне потепління, вичерпання природних ресурсів та інші проблеми, які нам доводиться розв'язувати тепер.

Причини виникнення модернізму

Поняття *модернізм* не має чіткого визначення; сам термін походить із французької мови від слова *модерн* і тлумачиться як *новий, сучасний*. У мистецтві цим терміном позначають доволі широке коло явищ, яким притаманна ідея *новизни* та *експериментаторства*. У підручнику ми розглядатимемо *модернізм* як *сукупність антиреалістичних новаторських напрямів і течій, що виникли в останній третині ХІХ століття і продовжили розвиток у ХХ*.

Із курсу літератури 10 класу ви знаєте, що *модернізм* виник у Франції (згадайте біографію та творчий шлях французьких поетів Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо), поступово поширився країнами Європи і став основним мистецьким явищем ХХ століття. У його естетиці знайшли розвиток художні принципи, закладені ще у другій половині ХІХ століття *декадентами* (згадайте, що ви знаєте про символізм, імпресіонізм, неоромантизм, естетизм).

Естетика модернізму цілком сформувалася у 1880-х роках у середовищі французьких *художників-імпресіоністів*, які прагнули свободи самовираження та новизни (згадайте зокрема Клода Монé, Едґара Деґа і Каміля Пісарро, картини яких було представлено в рубриці «Мистецька галерея» після вивчення творчості Поля Верлена в 10 класі). Вони протистояли *академічному мистецтву*, традиції і правила якого сформувалися у скульптурі ще в Давній Греції та Давньому Римі, а в живописі – в Італії ХVІ століття у добу Відродження!

Ці правила особливо жорстко нав'язувала французька Королівська академія мистецтв, яка протягом віків контролювала принципи навчання живопису і скульптури. Також журі академіків визначало відповідність робіт того чи того митця визначеним канонам, фактично втручаючись у творчий процес.

Французька академія мистецтв ще в 1667 році за наказом Короля-Сонця Людовика XIV (1638–1715) запровадила проведення кожні два роки виставок живопису, які з часом отримали назву «*Паризьких салонів*».

У цих експозиціях брали участь маловідомі художники, які хотіли досягти визнання. Живопис, що отримав схвалення на «*Паризьких салонах*», називали *салонним*.

Однак не всі картини допускали до цих виставок — суворе *журі академіків* не надавало дозволів тим митцям, чії роботи виходили за межі визначених естетичних традицій.

Так, не вважали мистецькими ті роботи, в яких було використано надто яскраві кольори, помітні на полотні об'ємні мазки, в яких автори нехтували законами перспективи, не приділяли достатньої уваги світлотіням тощо.

Водночас взірцем *академічного салонного мистецтва* були **офіційні і парадні портрети** вельмож й аристократів, твори на історичні, біблійні та міфологічні сюжети.

Усе це суттєво звужувало для митців тематику, жанри і художні прийоми. І такий стан речей тривав у Франції впродовж трьох століть!

Академічне (класичне, традиційне) мистецтво поступово стало сприйматися як мертво мистецтво, яке заважає народженню *модерного* свіжого погляду на світ і людину, яке пропонує лише копіювання дійсності й передбачає лише своєрідне змагання митців у тому, хто точніше застосує традиційну манеру в живописі або скульптурі.

Відчуття безвиході загострилося із появою фотографії, адже будь-яке «*копіювання*», на думку молодих художників, тепер взагалі втратило сенс.

Однак у середині XIX століття в колах молодих митців визрів протест проти диктату Французької академії, проти її безглузких правил, які свавільно визначали придатність чи непридатність творів для показу в «*Паризьких салонах*».

У 1860-1870-х роках художники, чії роботи журі відкинуло, самі організували виставки своїх картин і скульптур, на яких представили **нове мистецтво**, вільне від контролю і думки авторитетів. Ці експозиції увійшли в історію як «*Виставка зневажених*».

Молодих митців другої половини XIX століття не цікавило *академічне* облагороджене змалювання людини і дійсності. Вони зухвало відмовилися від безкінечного повторення одних і тих самих тем та прийомів.

Нове покоління майстрів-**модерністів** не бачило ані краплі оригінальності в історичній тематиці, в зображенні довершених античних богів і героїв, в ідеалізованих пейзажах чи повсякденних картинах життя — тобто всього, що притаманне *академічному* мистецтву.

Як результат — **митці-новатори** кінця XIX століття — художники, літератори, скульптори, архітектори, декоратори — відмовилися від копіювання академічної манери своїх попередників, від наслідування дійсності, що, на їхню думку, не давало простору для розумової діяльності глядача, а дозволяло йому лише порівнювати те, наскільки твір подібний на оригінал.

Митці-модерністи шукали власний шлях, який змушував би нас замислюватися над **ідеєю** твору, а не над точністю копії, який відповідав би сучасним поглядам на світ і людину та не обмежував творчої свободи.

Особливості розвитку літератури модернізму у першій половині ХХ століття

Бурхливий розвиток *реалізму*, який утвердився у ХІХ столітті, не припинявся й на межі віків. Художні здобутки *Миколи Гоголя*, *Федора Достоевського*, *Гюстава Флобера* та інших *митців-реалістів* стали підґрунтям для поширення цього напрямку в багатьох країнах світу. Реалізм, як ви знаєте, опирався на *достовірно точне відтворення дійсності*, на яке почасти вплинув у ХІХ столітті розвиток наук.

В очікуванні суспільних змін реалісти звертали увагу читачів на соціальні питання, зверталися до актуальних тогочасних проблем, створювали типові образи своїх сучасників. Ці процеси, зокрема, відобразилися в «*новій драмі*» *Генріка Ібсена* і *Бернарда Шоу*. Соціально-психологічні «драми-дискусії» і «драми ідей» порушували морально-філософські проблеми.

1. Згадайте особливості реалістичної літератури. Назвіть вивчені у попередніх класах твори, в яких використано *реалістичний метод* зображення дійсності.
2. Які актуальні для суспільства проблеми порушували у своїх творах Генрік Ібсен і Бернард Шоу?
3. Доведіть, що соціально-психологічна драма «*Ляльковий дім*» (1879 рік) і комедія «*Пігмаліон*» (1912 рік) належать до *реалістичної літератури*.

Однак, як ви знаєте, не всі письменники працювали в межах реалістичного методу. На порозі ХХ століття чимало митців відмовилися тлумачити літературу як суто практичний засіб виправлення суспільних вад. Молоді митці прагнули досягти в літературі самовираження і віднайти нові художні ідеї. Вони сформували *літературу раннього модернізму*, яка охопила останню третину ХІХ і перше десятиліття ХХ століття.

Основними естетичними принципами, що їх проголосили письменники-модерністи, стали *антиреалістичність*, *антитрадиційність*, відмова від *правил і законів*, які обмежують творчу свободу.

Модерністи відкинули приземленість *реалістичного* мистецтва і його раціональне прагнення майже документальної фіксації дійсності («...*світ перед нами, безглуздо повторювати його*»).

Письменники-модерністи бачили реальний світ абсурдним і ворожим до людини, тому не ставили за мету відтворювати його. На думку модерністів, завдання мистецтва полягає не в об'єктивному відображенні дійсності, тобто її *копюванні*, а в створенні *нової суб'єктивної дійсності*, яка існує тільки у їхній свідомості, у їхній уяві.



Паризький салон у 1880 році
(картина художника Едуара Данта)

Як ви знаєте, літературу раннього модернізму започаткували *Шарль Бодлер*, *Поль Верлен*, *Артур Рембо*, *Оскар Вайльд* та інші митці. На відміну від реалізму, демократичного мистецтва для мас, ранній модернізм наполягав на *елітарності* (особливо поезія), недоступності для розуміння широкого загалу.

1. У чому полягає межовий *суб'єктивізм* поезії збірки «*Квіти зла*» Шарля Бодлера?
2. Назвіть риси *символізму* та *імпресіонізму* у ліриці Поля Верлена і Артюра Рембо.
3. Розкажіть про концепцію «*чистого мистецтва*».
4. Поясніть суть теорії *естетизму* Оскара Вайльда. У чому письменник бачив особливу роль мистецтва в житті людини?

У модерністській літературі *кінця XIX – початку XX століття* відобразилася **уся палітра сподівань** на позитивні і яскраві зміни в новому столітті. Цей період став для багатьох у Європі часом наївної надії, що нове століття подарує майже чарівне розв'язання віковичних етичних проблем людства. Молоді митці відмовлялися приймати лицемірну мораль суспільства, його «запліснявілі правила і традиції». Вони передчували цивілізаційну катастрофу і водночас прагнули її, щиро вірячи, що це стане потужним поштовхом для оновлення старого світу і основою для реалізації високих ідеалів та гуманних поривань.

Ви знаєте, що у кінці XIX століття модерністську літературу супроводжувала філософія *декадансу* (розчарування, безнадії, віри в силу Прекрасного). Однак із початком перших десятиліть XX століття модернізм вступає у стадію *авангардизму*, спрямованого на активне експериментаторство та *оптимістичне* бажання глобального оновлення мистецтва і творчого осягнення дійсності.

Письменники-новатори, прагнучи винайти нові форми, подекуди відмовлялися від характерів, тем і навіть сюжету. До речі, в театральному мистецтві авангардисти, заперечуючи реалізм, відмовилися від оформлення сцени, яке унаочнювало б події твору і робило виставу більш правдоподібною. Нерідко замість декорацій авангардисти використовували абстрактні конструкції або взагалі не застосовували жодного театального реквізиту.

Якщо порівнювати модерністську літературу перших десятиліть XX століття з літературою попередніх епох, то одразу ж впадає в око, наскільки вона різноманітна. Поряд із традиційними з'явилося багато нових напрямів, течій, шкіл, які взаємодіяли між собою та з іншими новітніми видами мистецтва XX століття.

Нова література то зближувалася з реалізмом, то віддалялася від нього, то перебувала в пошуках небувалих досі форм і категорично відмовлялася від традицій минулого, то поєднувала їх і синтезувала на їхньому ґрунті щось несподіване й оригінальне. Модернізму властиві інтелектуальність, суб'єктивність, мозаїчне поєднання різноманітних художніх прийомів і вплив теорій. На формуванні літератури модернізму позначилися непересічні ідеї *Фрідріха Ніцше*, *Анрі Бергсона*, *Зигмунда Фрейда*, *Серена К'єркегора* та багатьох інших мислителів.

Однак із початком Першої світової війни стало зрозуміло, що гармонія та оновлення, на які очікували митці у першому десятилітті, настануть не скоро. На зміну оптимістичним сподіванням прийшли *скепсис* та *іронія*, а після катастрофічних подій Першої світової війни настав період *трагічного розчарування*.

Якщо в реалізмі й натуралізмі всі події у творах пов'язані між собою і кожна подія має свою логічну (історично-соціальну, психологічну чи фізіологічну) причину,

то в літературі модерністських напрямів світ бачиться як *хаос*. Дійсність для модерністів *абсурдна* та *іраціональна*, її неможливо ні досягнути, ні пояснити. Причому цю абсурдність прихильники нового мистецтва ХХ століття сприймають як належне.

Таким є світовідчуття героїв австрійського письменника-модерніста **Франца Кафки** (1883–1924). У творах цього митця центральними постають відчуття *світової дисгармонії*, самотності людини, мотиви безвиході і приреченості. (Концепція людини в абсурдному світі матиме розвиток у літературі після Другої світової війни.)

На думку модерністів, світ не обмежується послідовним потоком подій, у ньому є багато *іраціонального*, непізнаваного, таємничого, що неможливо передати реалістичними засобами образотворення. Проте в модернізмі відсутня *романтична* казковість та демонстративно яскрава ефектність, *фантастика влітається у буденність*, наче цілком природне явище. Таке вільне поєднання реального і вигаданого стало виразною рисою модернізму, і, зокрема, творів Франца Кафки та Михайла Булгакова.

Також новій літературі цього періоду властиве:

- звернення до *міфологічних образів і сюжетів*;
- звернення до *релігійних вчень і філософських концепцій*;
- поєднання *давнини і сучасності*;
- *психологізм*;
- використання *складних метафор, символів, несподіваних асоціацій та образів*.

Модерністи у пошуках нових прийомів зображення внутрішнього світу людини, напруженої роботи її думки і почуттів приходять до відтворення «*потіку свідомості*». Застосований ще в кінці ХІХ століття, «*потік свідомості*» стає провідним стильовим прийомом у літературі першої половини ХХ століття. Цей літературний прийом пов'язують з іменем ірландського письменника **Джеймса Джойса** (1882–1941), який використав цю техніку зображення внутрішнього діалогу героя, хаотичного роїння думок і найдрібніших почувань. Новаторство Джойса полягає у відмові від традиційних елементів роману: сюжету, характеристики героя, описів. У центрі його уваги — *психічні стани людини*.

Техніку «*потік свідомості*» також використовував французький письменник **Марсель Пруст** (1871–1922), якого називають «*батьком європейського модернізму*» і зачинателем сучасної *психологічної прози*. Письменник зображує не дійсність, а те, якою ця дійсність постає у суб'єктивному сприйманні окремої людини. Марсель Пруст писав: «*Єдиним реальним світом є світ внутрішній*».



Картина художника-модерніста Анрі Руссо (1909 рік)

У творах першої половини ХХ століття поширеним стає образ вразливої людини, схильної до *рефлексії* (тобто до постійного аналізу мотивів власних учинків, власних емоційних станів, думок); особистості, яка (часто болісно) переживає те, як її сприймають довколишні. На відміну від реалістів модерністи не пояснюють причини тих чи тих подій твору, їх цікавлять зміни, що відбуваються у свідомості людини у зв'язку з певними зовнішніми обставинами.

Новий герой постає пасивним, нездатним до активної дії, він втрачає зв'язок не тільки з природою, суспільством, а деколи й взагалі — з реальністю. Цьому образу нерідко протиставляються образи тверезо мислячих ділків, байдужих до душевних переживань.

У мистецтві зрілого модернізму з 1920-х років відбувається поступове розмивання меж між різними напрямками. Модернізм укріпив свої позиції у світовій культурі і продовжував активний розвиток до Другої світової війни. Також автори часто послуговувалися запозиченнями з інших видів мистецтва. Наприклад, із кінематографа в літературу перейшов прийом *монтажу*, який поєднує різноманітні теми, фрагменти й образи та посилює *відчуття абсурдності світу*.

Класна дошка

Література реалізму	Література модернізму
<ul style="list-style-type: none"> ▪ зображення <i>об'єктивної</i> дійсності; ▪ правдиве зображення особливостей історичної епохи, різних соціальних прошарків суспільства, їхнього повсякденного життя; ▪ критика суспільних вад і соціальної нерівності 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ у центрі уваги суб'єктивне сприйняття дійсності, а не <i>об'єктивне</i> зображення зовнішнього світу; ▪ зовнішній світ цікавий лише як причина внутрішніх переживань і роздумів; ▪ ігнорування суспільного життя і соціальної тематики
<ul style="list-style-type: none"> ▪ герой — невіддільна частина середовища, в якому він живе; ▪ герой — результат впливу на нього суспільної моралі, конкретної історичної епохи (водночас може вступати в конфлікт із суспільством) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ герой пасивний, не здатний до активної діяльності, оскільки життя не має сенсу, навколишня дійсність ірраціональна і непередбачувана; ▪ герой — індивідуаліст, протиставляється суспільству, живе у власному мікросвіті
<ul style="list-style-type: none"> ▪ осмислення сенсу життя, пошук шляхів розвитку суспільства, а також аналіз світоглядних концепцій 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ життя не має сенсу, світ абсурдний, людина не може досягнути реальних причин подій чи явищ, їй доводиться сприймати світ як даність
<ul style="list-style-type: none"> ▪ прискіплива увага до переживань людини, її внутрішньої боротьби; 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ цінність становить кожна особистість, здатна мислити і переживати;

<ul style="list-style-type: none"> ▪ спостереження за послідовним формуванням особистості героя, з'ясування причин і наслідків вчинків героїв 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ герой — духовно багата і нерідко інтелектуальна особистість, він самозаглиблений і не вступає у конфлікт із зовнішнім світом
<ul style="list-style-type: none"> ▪ типові герої і типові обставини, буденність; ▪ відсутність фантастики 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ повсякденне тло подій; ▪ герой — носій рефлексивної¹ свідомості; ▪ фантастика влітається у буденність
<ul style="list-style-type: none"> ▪ послідовний розвиток сюжету, детальна характеристика героя, використання описів зовнішнього світу і душевних станів людини 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ відмова від традиційних мистецьких прийомів, новаторство; рушієм сюжету є думки, спогади і враження героя; ▪ формотворчість, словотворчість



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

✦ Предметні компетентності

1. Поясніть причини протесту митців проти *академічного мистецтва*.
2. Чому, на вашу думку, різного роду правила обмежували свободу митців? Розкажіть про *традиційне* і *антитрадиційне* мистецтво.
3. Розкажіть про особливості розвитку літературного процесу в першій половині ХХ століття.
4. У чому сутність дискусії між прихильниками *реалістичного* та *антиреалістичного* мистецтва?
5. Згадайте головні історичні події *ХХ століття*. Як, на вашу думку, трагічні події ХХ століття вплинули на умонастрій європейського суспільства?
6. Доведіть, що у літературі модернізму відчутний вплив *декадансу*.
7. Назвіть представників декадансу, творчість яких ви вивчали в 10 класі.

Інформаційно-цифрова компетентність Обізнаність і самовираження у сфері культури

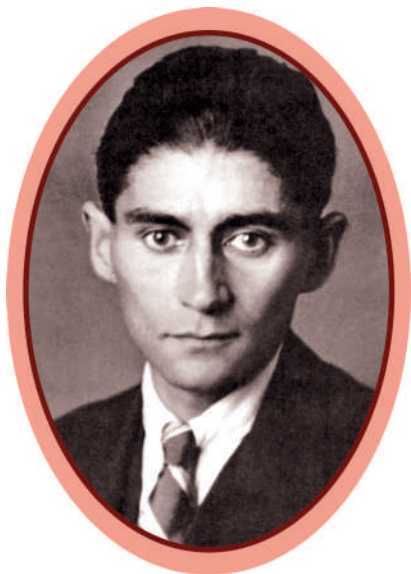
Підготуйте проект: об'єднайтесь у групи і створіть 5-тихвилинні презентації на теми: «*Художники-модерністи. Футуризм*», «*Художники-модерністи. Кубізм*», «*Художники-модерністи. Сюрреалізм*».

У презентаціях укажіть головні риси згаданих напрямів образотворчого мистецтва, найяскравіших представників та їхні найбільші досягнення.

Зробіть висновок про особливості художньої манери митців-модерністів.

¹ *Рефлексія* (від лат. «повертаюся назад») — у психології: спрямованість свідомості на себе; аналіз власних учинків, психологічних станів, свого минулого, подекуди заикленість на своїх переживаннях (рефлексія без дії).





Франц Ка́фка

(1883–1924)

Австрійський письменник *Франц Ка́фка* є одним із фундаторів *модерністської* прози ХХ століття. Твори Кафки — три романи (усі незавершені), кілька десятків новел, притч та оповідань — стали сплавом його складних особистих переживань і загального трагізму подій початку ХХ століття.

Народився Франц 3 липня 1883 року в єврейській родині у Празі. Це місто, що тепер є столицею Чехії, у ті часи входило до складу Австро-Угорської імперії, тому Кафку, який писав свої твори німецькою мовою, вважають австрійським письменником.

Батько Франца — Герман Кафка — був успішним комерсантом. Він вибився зі злиднів і став власником галантерейної крамнички, а згодом величезного універмагу й оптового складу. Своєю харизмою і працелобством старший Кафка викликав величезну повагу довколишніх, а життєвий успіх однозначно свідчив про правильність обраного ним шляху. Мати письменника — Юлія — мала м'яку і добру вдачу, але була міцною опорою всіх ділових починань свого енергійного чоловіка.

У подружжя народилося троє синів та троє дочок. Із хлопчиків вижив тільки старший — Франц, двоє його братів померли ще немовлятами. Усі сестри вже дорослими загинули під час Другої світової війни в нацистських концтаборах.

Франц ріс вразливою і хворобливою дитиною. На тлі активного, вольового і фізично витривалого батька сором'язливий хлопець виглядав украй невпевненим. До того ж виховні методи Германа Кафки полягали у жорсткій вимозі беззаперечного виконання усіх його наказів, а в разі непослуху він міг із необґрунтованою жорстокістю покарати сина. Батькову погрозу «*Жодного слова всупереч!*» і піднесену вгору руку Франц із жахом згадував навіть тоді, коли вже став дорослим чоловіком.

Мати любила малого Франца, але завжди залишалася на боці чоловіка, чим поглиблювала самотність сина. Хлопчик гостро потребував ласки і ніжної опіки, тому часто мріяв захворіти, щоб мати приділяла йому більше уваги. І навіть тоді, коли вона тихцем від батька робила йому якісь поблажки, Франц відчував себе обманщиком і злочинцем, болісно переживаючи почуття провини.

У 1893 році Франца успішно склав іспит до німецької граматичної гімназії, яка вважалася найсуворішою в Празі. Під час навчання хлопця постійно переслідували страхи: він боявся, що погано відповість на уроці, що надто високий і худий, що потворний. Особливий жах викликало кожне завершення навчального року — Франц був переконаний, що провалить іспити і всі побачать, який він нездара.

Кафка боявся, що не виправдає батькових надій, адже Герман Кафка в очах хлопця виглядав недосяжним взірцем. На думку Франца, батькові вдавалося все, за що б він не брався, і вдавалося якнайкраще. Натомість майбутній видатний письменник болісно страждав від низької самооцінки. Невіра у власні здібності була насамперед пов'язана з тим, що Герман Кафка виявляв дивовижну прискіпливість до усього, що робив син, звертаючи увагу лише на невдачі і вперто не помічаючи його до-

сягнень. Зацькований хлопець рано зрозумів, що не може і не хоче жити так, як живе поважний комерсант Герман Кафка, однак до останнього свого дня страждав через те, що ніколи не мав довірливих стосунків з батьком.

Із раннього дитинства прихистком від постійного душевного напруження для Кафки була література — він багато і вдумливо читав. Із часом обдарований хлопець й сам долучився до творчості. Перші серйозні прозові спроби Кафки припадають на останні роки навчання в гімназії.

Родина не розуміла Францевого бажання писати, і деколи його літературні спроби ставали приводом для кпинів. Письменник згадував, як однієї неділі, сидячи за столом вітальні, він захоплено писав, аж раптом до нього підійшов дядько, вхопив зі столу аркуш паперу, уважно глянув у написане і, звернувшись до всіх присутніх, зневажливо сказав: *«Звичайнісінька нісенітниця»*.

Та все ж поступово Франц зрозумів, що його справжнє покликання — література і що жодна професія не принесе йому такої насолоди, як творча праця. Однак хлопець і думки не припускав, що художні твори, які, утім, він нікому ніколи не показував, можуть стати способом заробітку. Для Франца мистецтво було цариною духу, неприступною для брутальної реальності, в якій успіху досягали люди активні, практичні і самовпевнені. Творчість дозволяла закомплексованому юнакові, що панічно боявся зовнішнього світу, внутрішньо самореалізовуватися.

Університетські роки

У 1901 році, попри свої страхи, Франц Кафка успішно склав випускні іспити й закінчив гімназію. Однак, коли постало питання про його подальшу долю, батько вирішив, що майбутня професія має бути практичною, і обрав для сина юриспруденцію. Юнак недовго опирався рішенню батька і зрештою вступив до Празького університету на юридичний факультет. Причини, чому Франц не боровся за свій професійний вибір, виявилися дуже простими — він не збирався заробляти літературною працею, а отже, потрібен фах, який його годуватиме.

Оскільки Кафка пристрасно віддавався творчості, бачив у ній засіб *«збереження своєї душі»*, тож уважав, що найкращим фахом для нього буде той, до якого він найбільше байдужий. Із цих міркувань нав'язану батьком юриспруденцію він визнав *«дуже вдалим»* вибором.

Під час навчання в університеті Франц Кафка, крім юриспруденції, активно займався самоосвітою, вивчав англійську мову і продовжував багато читати, зокрема твори *Йоганна Гете, Оноре де Бальзака, Чарльза Діккенса, Миколи Гоголя, Гюстава Флобера, Федора Достоєвського, Волта Вітмена, Генріка Ібсена, Бернарда Шоу*. Але найбільше захоплювався сучасною йому поезією, яку вважав недосяжною для себе мрією — 15 своїх верлібрів Кафка ніколи не оприлюднював.

Поворот у його житті відбувся на початку зими 1902 року, коли Франц Кафка познайомився з Максом Бродом — студентом-першокурсником, який також навчався на юридичному. Основою цієї дружби стала схожість літературних уподобань. Франц через невпевненість у власних здібностях не афішував свої творчі спроби, але прагнув спілкування і обговорення тем, пов'язаних із літературою.

Макс Брод зацікавив Кафку неабиякою впевненістю, відкритістю, енергійністю та ентузіазмом. На відміну від свого сором'язливого друга, Брод був утіленням літературних дерзань. Він легко і швидко писав, без жодних вагань виносив свої твори

на розсуд публіки, любив обговорення і дискусії. Ще навчаючись в університеті, Макс почав публікуватися в газетах і журналах, а його перша книжка вийшла друком у 1906 році, коли авторові виповнилося лише 22 роки.



Кафка-студент

Макс обертався в літературних колах таких, як і він, ентузіастів-початківців — майбутніх відомих поетів, прозаїків, філософів, публіцистів, сценаристів і журналістів. Усі вони, включно з Бродом, згодом досягли великих професійних успіхів, хоча жоден із них, зрештою, не здобув такої гучної слави, як Кафка.

Поступово завдяки наполегливості Макса Брода Франц влився у молоде літературне оточення, у нього з'явилися друзі, які створили навколо нього теплий і комфортний світ. Спершу під час спільних зустрічей Франц мало говорив, але коли захоплювався якоюсь темою, то вражав глибиною думки й обізнаністю.

Перші літературні досягнення

Із 1904 року літературна праця посідає провідне місце в житті Кафки — він намагається регулярно й наполегливо писати. Записники цього періоду не збереглися, адже все написане ним під час навчання в університеті він згодом визначив як «дитячі твори» і спалив («здійснив автодафе¹»). На думку Франца, немилосердна вимогливість до результатів своєї праці і надзвичайна самокритичність були наслідком батьківського виховання. У своїй творчості письменник

орієнтувався на найвищі стандарти, доскіпувався до кожної фрази, уважно вивчаючи її «нутроці», пильно дослухаючись, як букви «трут'ся одна об одну».

Унаслідок цього Кафка писав дуже важко, багато разів переробляючи уже готові, на перший погляд, твори. Болісність процесу призводила до частих зривів у роботі, коли він місяцями не міг написати жодного рядка. Його творчі пошуки були більше подібні на запеклу боротьбу із самим собою, ніж на літературну працю, тому Франц абсолютно не відчував потреби оприлюднювати свої твори.

Макс Брод розповідав, як після кількох років знайомства з Кафкою він фактично випадково дізнався, що його друг давно пише. Також минуло чимало часу, коли Франц наважився прочитати Максу уривки одного зі своїх творів.

У Брода був гарний літературний смак, тому він одразу побачив, наскільки незвичними були прочитані Кафкою невеликі прозові уривки. Його захвату не було меж. Із тієї хвилини він усвідомив, що його друг — «не просто талант, а справжній-сінський геній». Після цієї зустрічі кожен рядок, написаний рукою Франца Кафки, що потрапляв до Макса, був дбайливо збережений.

У 1906 році Кафка закінчує університет і отримує звання доктора права. А вже наступного року його приймають на службу в державну «Агенцію зі страхування робітників від нещасних випадків», де робочий день, на радість юнака, завершувався

¹ Автодафе — середньовічний ритуал, до якого входило покаяння єретиків та їхнє спалення.

о другій дня. Багато вільного часу і, найголовніше, Максова одержимість ідеєю просування літературної кар'єри свого друга мали сприяти творчим задумам Франца. Деколи Брод прямо змушував Кафку писати і використовувати усі свої зв'язки, щоби зробити йому рекламу.

Зворушливим свідченням віри Макса Брода у талант друга стала публікація 1907 року в берлінському літературному журналі його статті, де до переліку імен найвідоміших тогочасних німецькомовних письменників він додав ім'я Кафки, жоден твір якого ще не був опублікований. Проте, на превелике здивування Брода, Франц зовсім не прагнув відомості, ба більше — він був навіть проти публікації своїх творів.

Лише завдяки наполегливості Макса у 1909 році в мюнхенському літературному журналі «*Giperion*» виходить друком перший твір Франца Кафки — оповідання «*Vesілля в селі*» (1906–1907). Згодом за його ж сприяння побачили світ ще кілька невеликих оповідань письменника. На превеликий жаль Макса Брода, відгуку критики і читачів на них не було.

Кафка продовжує сумніватися у власному таланті. Ще більше заважають його творчості зовнішні обставини. Робота в державній агенції, яка мала безболісно поєднуватися з літературною працею, виявилася достатньо обтяжливою. За робочий стіл письменник зазвичай сідав увечері і проводив за ним чимало годин уночі. Такий режим неабияк виснажував Кафку: у нього почалися розлади сну, підвищилася чутливість до звуків, з'явилися дратівливість і хворобливість. А найгіршим було те, що він, каторжно працюючи, ніяк не міг написати твір, який би задовольнив його високі вимоги.

У червні 1912 року Макс Брод організував зустріч свого друга з німецькими видавцями, які готові були ризикнути, видавши його збірку. Франц витратив два місяці, щоб підготувати до друку 18 невеликих оповідань (деякі з них займають лише дві сторінки), а потім у відчаї визнав, що решта написаного ним за попередні 8 років не варта уваги. І все ж наприкінці того ж 1912 року перша книжка Франца Кафки — збірка оповідань «*Споглядання*» (з присвятою Максowi Броду) — вийшла друком невеличким тиражем у 800 примірників. Окрім друзів, її появу мало хто помітив.



Макс Брод

Життєвий і творчий злам

Однак 1912 рік став переломним у житті Франца Кафки — саме цього року він знайшов свою особливу письменницьку манеру. Франц розпочав цей рік у передчутті великих змін і підбадьорював себе в щоденнику: «*Писати регулярно! Не занепадати духом!*» А навесні 1912 року Кафка, який до цього часу писав лише невеликі прозові замальовки, прийняв важливе рішення розпочати свій перший роман.

Та на шляху його творчих планів знову постали зовнішні обставини. Батько, який вже давно висловлював невдоволення з приводу короткого робочого дня і невеликих заробітків 29-річного сина, зробив його співвласником азбестового заводу в передмісті Праги. Мати, як завжди, підтримала рішення чоловіка. Герман Кафка вирішив, що Франц до обіду працюватиме в агенції, а після обіду щоденно ходитиме на завод, щоб контролювати виробництво, в якому нічогосінько не тямив.

Сказати, що письменник був шокований — це нічого не сказати. Із творчими планами батькові бажання не поєднувалися ніяк. Дуже швидко Франц впав у депресію, він навіть почав ловити себе на думках про самогубство — кожне відчинене вікно ніби вабило його до стрибка сторчма на бруківку.

Найгіршим було те, що Кафка не відчував у собі ні фізичних, ні душевних сил протистояти тискові родини. Він чудово розумів, що закиди батька і матері значною мірою справедливі, тому його гнітили почуття обов'язку і провини перед ними. І хоча відвідини заводу стали для нього своєрідним катуванням, він продовжував ходити туди, незважаючи на регулярні нервові зриви.

І ось на тлі жакликої депресії і зневіри у власних силах Франц Кафка 13 серпня 1912 року знайомиться з Феліцією Бауер — родичкою Макса Брода, яка приїхала з Берліна погостювати. Письменник, який уважав себе черствим, безсердим і нездатним на почуття, несподівано для себе закохався.

«*Закоханий і щасливий*» Кафка відчуває несамопитий приплив натхнення і просто вибухає творчістю. За одну ніч, з 22 на 23 вересня, Франц «з жакливим напруженням і насолодою» пише свій перший твір, яким залишається абсолютно задоволеним, — оповідання «**Вирок**». «*Тільки так можна писати, тільки за таких обставин, тільки за умови такого цілковитого оголення тіла і душі*», — пише він у щоденнику.

Письменник радісно виявив, що писати можна без постійних сумнівів і виснажливих переробок, що натхнення — це «*великий вогонь*», у якому фантазії «згорають і постають знов». На хвилі піднесення Франц Кафка повертається до недавно розпочатого роману, а також паралельно працює над **оповіданням «Перевтілення»**.

Творче піднесення змінило ставлення письменника до написаного — цього разу він охоче читає свої нові твори друзям, знайомим і навіть родині, включно з батьком, а також сам звертається до Макса Брода з приводу їх публікації. Оповідання «**Вирок**» (з присвятою Феліції Бауер) і перша частина роману під назвою «**Кочегар**» вийшли друком у 1913. А оповідання «**Перевтілення**» побачило світ у 1915 році.

Франц і Феліція

Стосунки Франца і Феліції, що тривали п'ять років, так нічим і не закінчилися. Вони двічі заручалися, і двічі Кафка розривав заручини. Він кохав Феліцію, але відчував себе занадто слабким, щоб поєднати, на його думку, непоєднуване — літературу і сімейне життя. Письменник щиро вважав, що домашні клопоти і обов'язок заробляти на прожиття родини змусять його припинити літературну творчість: «*Я кохаю її, наскільки здатен на це, але кохання задихається під брилами страху*».

Через постійні душевні метання Кафка відчував нервові виснаження і депресію, у нього почалися проблеми із серцем. Усі п'ять років він уважав свою кохану головною перешкодою для творчої праці. І хоча за час стосунків митець пережив ще дві хвилі піднесення, у своєму щоденнику він записав: «*Я втратив себе у Феліції...*».

Останні роки життя

На тлі особистих переживань Перша світова війна не залишила глибокого сліду в душі письменника. Він двічі приходив у мобілізаційний пункт, але в армію його не взяли через працю у державній установі та кволе здоров'я.

Значно більше потрясіння, ніж війна, очікувало його 4 вересня 1917 року, коли лікарі діагностували в нього туберкульоз. Причину захворювання письменник

вбачав у надзвичайній ослабленості через постійне нервове перенапруження. До кінця життя Кафка боровся з невиліковною на той час хворобою — він полишив службу в агенції, багато часу проводив у лікарнях і санаторіях, однак до останнього дня не припиняв писати.

Помер письменник 3 червня 1924 року в санаторії під Віднем за місяць до свого 41-го дня народження. Напередодні смерті він ще опрацював коректуру останньої збірки оповідань *«Голодний митець»*, видання якої уже не побачив.

Посмертна слава

Своє життя Франц Кафка закінчив маловідомим німецькомовним письменником, автором кількох збірок оповідань і кількох десятків окремих публікацій. Саме таким він і бажав залишитися для нащадків — уже важкохворим письменник наполегливо просив Макса Брода після його смерті не перевидавати вже опубліковані твори, а також знищити, не читаючи, все написане ним, включно зі щоденниками, невиданими творами, чернетками і листами. Відомо, що таке саме прохання митець передав іншим своїм близьким і знайомим, у яких були його рукописи.

Якщо б Макс Брод виконав цю останню волю, про Франца Кафку нині мало б хто знав, адже за життя письменника була видана лише невеличка частина з його значного творчого доробку. Але Брод, переконаний у геніальності свого друга, замість того щоб спалити рукописи, розгортає активну діяльність з організації їх видання і широкої популяризації творчості Кафки.

Уже наступного року після смерті письменника Макс Брод видає роман *«Процес»*, у 1926 році — роман *«Замок»*, у 1927 — роман *«Америка»*, у 1931 публікує невидані за життя автора оповідання, новели, притчі й афоризми, у 1935 році розпочинає повне видання усіх творів Кафки в шести томах, до якого включає щоденники.

1937 року Макс Брод видав написану ним біографію свого друга, яка довго була єдиним джерелом інформації про Франца Кафку.

Роман *«Процес»*, на відміну від прижиттєвих публікацій, отримав чимало відгуків відомих німецькомовних письменників та літературних критиків. День виходу цієї книги став днем народження видатного письменника Франца Кафки, слава якого після кожної нової публікації лише зростала. Із 1930-х років його твори починають з'являтися в перекладах італійською, норвезькою, французькою, англійською, іспанською мовами. Переклади українською доходять до читачів лише з кінця 1980-х років.

Однак справді культовим і всесвітньо відомим Кафка став після Другої світової війни, коли провідні мислителі, філософи і письменники почали розмірковувати про глибинні причини трагічних подій, пережитих людством. Їхні висновки виявилися



Франц Кафка і Феліція Бауер

суголосними світобаченню Франца Кафки — його почали сприймати як пророка, що передчував у своїй творчості появу в Європі жорстоких тоталітарних режимів, які насаджуватимуть ідеологію пригнічення і знецінять людське життя.



«Голова Кафки» в Празі, змінює конфігурацію постійно і лише час від часу перетворюється на тривимірне зображення голови Франца Кафки (скульптор Давід Черни, 2014 рік)

З 1960-х років Франц Кафка — визнаний класик німецькомовної літератури, його твори вивчаються в університетах і школах. З 1979 по 2001 рік діяла престижна міжнародна *літературна премія імені Франца Кафки*, яку заснувало Австрійське товариство Кафки, а з 2001 року і донині вручають міжнародну літературну премію його імені, засновану Чеським товариством Франца Кафки і містом Прага.

ТВОРЧИСТЬ ФРАНЦА КАФКИ

Франц Кафка — один із тих письменників, життя і творчість яких тісно переплетені. Він не лише привносив у свої твори значний автобіографічний елемент і опирався на власний життєвий досвід (наприклад, переломне для творчості Кафки оповідання «*Вирок*» відображає його важкі стосунки з батьком), а й детально аналізував особисті переживання і в художній формі відверто їх змальовував. Його слова про «*цілковите оголення тіла і душі*» були не просто ефектною фразою, а мистецькою декларацією про єдино можливу для письменника форму творчості. Як слушно зауважував Макс Брод, творчість для Франца Кафки була *молитвою*.

Значну роль у творчому розвитку Кафки відіграв його щоденник, який письменник вів з кінця 1909 року. Щоденникові записи перетворилися на творчу лабораторію, де виливалися болючі роздуми письменника про власні страхи і життєві негаразди, про важкі стосунки з іншими людьми, про невдалі творчі плани, а також записи страшних фантазмагоричних снів, що його переслідували («*одні сновиддя, сну нема*»).

Водночас без жодних переходів він записував у щоденнику фрагменти і варіанти своїх творів. І деколи важко зрозуміти, де закінчується щоденниковий запис, а де

починається текст художнього твору. Щоденникові записи виробили особливу манеру письменника зображувати дійсність через сприймання і свідомість персонажа, без коментарів і без авторського втручання в характеристику героя та його вчинків.

Завдяки щоденнику, де думки і переживання письменника викладені максимально відверто, можна зазирнути у внутрішній світ Кафки. На його сторінках він постає невпевненою у собі людиною, яка чувається самотньо у ворожому світі і переживає перед ним панічний страх (*«страх, що обступає мене з усіх боків»*).

Письменник боїться спізнаватися з іншими людьми, бо відчуває в близьких стосунках загрозу і непередбачуваність для свого життя. Навіть найщиріші друзі говорили про невидиму *«скляну стіну»*, якою Франц від них відгороджувався. *«Макс мене зовсім не знає. Якщо Макс мене знає — то він помиляється»*, — написав Кафка у щоденнику про свого найкращого друга.

Страх перед зовнішнім світом, іншими людьми, безпорадність, страждання через почуття провини з будь-якого приводу мучили Кафку впродовж усього життя. Однак саме це сформувало його особливе бачення світу і філософську основу творчості письменника. Через власні фобії він дивився на світ інакше, ніж звичайні пересічні люди, які вважали дрібницями те, що для Кафки становило невіршувану проблему.

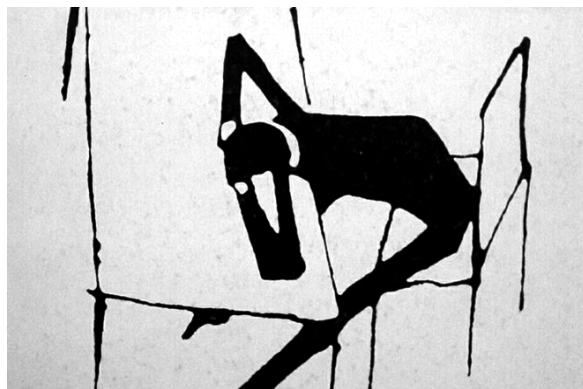
На думку дослідників творчості письменника, він першим порушив головну проблему, над якою розмірковуватиме філософія і література всього ХХ століття — відчуження людей одне від одного. *Ключові слова Франца Кафки, що дають розуміння його творчості: «Ми стали жити в світі, де панує страх і байдужість»*.

Найнаочнішою ілюстрацією філософських поглядів Франца Кафки є романи «Процес» і «Замок» — центральні твори в його спадщині, з яких розпочалася світова слава письменника. Проти головного героя *«Процесу» Йозефа К.* несподівано і без жодних пояснень розпочинають слідство. Утім ніхто, попри всі відчайдушні спроби, не може йому пояснити, в чому ж полягає його злочин. Незважаючи на повну абсурдність ситуації, *«правосуддя»* все одно відбувається, і героя страчують.

Не менш безглуздою є реальність роману *«Замок»*. Головний герой (його імені автор не називає, а використовує лише ініціал К.) прибуває в Село, над яким панує Замок, і опиняється в абсурдному світі незрозумілих йому соціальних зв'язків.

Покірні мешканці Села безумовно виконують накази, що надходять із Замку, і всіляко догоджають чиновникам, яких їм надсилають. Однак потрапити у Замок, побачити його владарів неможливо, як неможливо зрозуміти, чому там вирішують так, а не інакше. Головний герой приймає правила гри і намагається знайти своє місце в цьому фантасмагоричному світі, але йому це не вдається.

«Жахливий світ, що живе у моїй голові. Але як звільнити самого себе і як звільнити його не розпанахавши? Та краще тисячу разів його розпанахати, ніж тримати в собі чи поховати. На те ж я й тут, це мені цілком очевидно», — розпачливо написав Франц Кафка у своєму щоденнику 31 червня 1913 року.



Малюнок Франца Кафки

Після Другої світової війни видатний німецький письменник *Герман Гессе* ніби відповів йому: «*Ми вже тепер відчуваємо, що Кафка був самотнім предтечею, що пекельну безодню кризи духу і всього життя, в яку ми потрапили, він пережив до нас, вносив у собі самому і втілював у творах, які ми в змозі зрозуміти лише зараз...*».

Класна дошка

Прикметні риси творчості Франца Кафки

- Закони, за якими існує світ, невідомі для людини, їх неможливо виявити і зрозуміти. У світі панує страх і байдужість до долі людини.
- Усі події, що відбуваються з людиною у цьому світі, — зловісні, моторошні і песимістичні. Жодної надії на позитивні зміни в майбутньому нема.
- Будь-яка подія може статися без жодної мотивації, без жодного раціонального пояснення. Звичні причинно-наслідкові зв'язки у художньому світі Ф. Кафки не спрацьовують, він — ірраціональний і абсурдний.
- Водночас усі ірраціональні, абсурдні та неймовірні події зображено абсолютно реалістично, повсякденно і навіть приземлено-побутово.
- Герої Кафки не здатні подолати життєвих перешкод і змінити світ. Вони слабкі, боязкі і безсилі перед ірраціональною дійсністю, тому приречені на поразку.
- Боротьба за свою долю марна і безглузда, вона ні до чого не призведе, окрім марних витрат життєвих сил. Герої Кафки підкоряються обставинам і нічого в своєму житті не вирішують. Вони безпомічні та пасивні.
- Герої перебувають сам на сам із цим моторошним ірраціональним світом, у якому нічого не можна змінити. Вони переживають страх, самотність і відчуження. Їхнє внутрішнє життя позначене відчаєм і стражданням.
- Герої шукають причини негараздів виключно в собі. Вони постійно переживають почуття провини і каяття за речі, які від них не залежать.

ОПОВІДАННЯ ФРАНЦА КАФКИ «ПЕРЕВТІЛЕННЯ»

Оповідання *«Перевтілення»* — найбільший твір Франца Кафки, що вийшов друком ще за його життя. Письменник почав працювати над ним 17 листопада знаменного для себе 1912 року, а вже 24 листопада читав його першу частину друзям. У ніч з 6 на 7 грудня він завершує роботу, але відмовляється від негайного друку, мотивуючи це тим, що оповідання потребує доопрацювання.

У 1914 році Кафка намагається організувати публікацію оповідання і надсилає рукопис у відомий берлінський літературний журнал *«Die neue Rundschau»* («Ді ноїе рундшау», в перекладі *«Новий оглядач»*; видання існує донині), де публікувалися класики німецької літератури. Незважаючи на те, що головний редактор схвально оцінив твір, письменник отримав відмову.

Лише в 1915 році *«Перевтілення»* вийшло друком у жовтневому номері нового лейпцизького журналу *«Die Weißen Blätter»* («Ді вайсен блеттер», у перекладі *«Біле*

листа»), який був відкритим для експериментів і охоче видавав твори *модерністів*. Окремою книгою оповідання було надруковане у грудні також у Лейпцигу.

В оповіданні «Перевтілення», як і в більшості творів Кафки, дослідники відзначають чимало автобіографічного. У «Перевтіленні» відобразилися непрості стосунки письменника з родиною, а також його остаточне усвідомлення своєї жахливої самотності та повного відчуження від них («Звісно, всі ви мені чужі, між нами лише кривна спорідненість, але вона ні в чому не виявляється», — сказав він матері). Незважаючи на це, головний герой твору, як і Франц Кафка, болісно переживає почуття обов'язку і провини перед батьками, тому заради блага родини попри внутрішній спротив готовий виконувати роботу, яку не любить і яка доводить його до виснаження.

Дослідники знайшли в оповіданні чимало й побутових прикмет життя сім'ї письменника. Наприклад, планування квартири родини головного героя повністю збігається з плануванням помешкання, де жили Кафки.

Зображення відчуження особистості в оповіданні

Оповідання «Перевтілення» розпочинається з неймовірного перетворення головного героя *Грегора Замзи* — єдиного годувальника батька, матері і сестри — на «страхотливу комаху». Однак несподівано для читача виявляється, що родину найбільше турбує не перетворення Грегора, а його нездатність і надалі їх утримувати. Його непотрібність та обтяжливість виразно виявлені в оригіналі оповідання — Франц Кафка використав багатозначне слово *Ungeziefer*, яке з німецької мови точніше перекладається не як комаха, а як *паразит*. Відтак з'являється суттєва двозначність із приводу того, що ж насправді сталося з Грегором Замзою.

Підтверджує неоднозначність задуму Кафки і те, що в 1915 році письменник, дізнавшись про плани художника зобразити на обкладинці окремого видання комаху, заперечив проти будь-якого зображення Грегора Замзи. На його думку, візуальні враження, які виникнуть ще до прочитання твору, обов'язково спотворять розуміння ідеї «Перевтілення». І варто зауважити, що протягом усього тексту Франц Кафка жодного разу не зазначив, на яку саме комаху (якого саме паразита) перетворився головний герой.

Перевтілення Грегора Замзи в комаху дослідники творчості Кафки розглядають як *буквалізацію метафори*, яка унаочнює проблему відчуження особистості в світі, де навіть кривні зв'язки не гарантують щирих і безкорисливих стосунків. Відчуження, на думку письменника, настає тоді, коли люди перестають сприймати інших як самодостатню цінність, виявляють байдужість до їхніх думок і прагнень, а також розглядають ближнього як предмет маніпуляцій із практично-егоїстичною метою. Кінцевими наслідками відчуження стають втрата спільних інтересів, припинення спілкування та фізичне дистанціювання.



Ілюстрація до оповідання «Перевтілення» сучасного художника Віка Геррери

Першопричиною всіх подій в оповіданні був борг батька головного героя, що виник через банкрутство п'ятирічної давності. Задля відпрацювання цього боргу Грегор змінив свої життєві плани і пішов працювати у фірму батькового кредитора. Для нього робота комівояжера — це «каторга», яку він має відбути й отримати волю. Його близькі бачать ситуацію інакше — «вони звикли думати, що в цій фірмі Грегор влаштувався на все життя».

Теплі стосунки в родині панували недовго, лише відразу після банкрутства батька, коли Грегор гордо викладав свої значні заробітки на стіл перед «здивованою і щасливою сім'єю». Згодом усі до цього звикли і своє доволі заможне життя (велика квартира, прислуга, ніхто не працює, багато часу для дозвілля) почали сприймати як даність, рідним стало вигідно не перейматися Грегором та його потребами.

Сім'я переживає за Грегора лише до того часу, поки розраховує, що він ще зможе піти на роботу. Однак, побачивши рідну людину в новій подобі, різко змінює поведінку — ніхто не викликає лікаря, не намагається з'ясувати, що ж сталося, не обговорює, чим можна зарадити в цій ситуації та допомогти синові і братові. Рідні заганяють його в кімнату й зачиняють двері. А потім «*протягом першого дня батько пояснював матері й сестрі майнове становище сім'ї і перспективи на майбутнє*».

Виявляється, родина роками егоїстично використовувала Грегора, поки він працював. Понад те, батько приховав справжній (не такий уже й поганий) фінансовий стан сім'ї після банкрутства задля свого «*спокою на старості років*», а сімнадцятирічна сестра, яка мала посередні музичні здібності, очікувала, що Грегор, як люблячий брат, оплатить її навчання в консерваторії.

Совістю цієї сім'ї зображена мати, яка на словах демонструє свою небайдужість до Грегора. Однак після перевтілення найбільше, на що вона спромоглася, — це не дала чоловікові вбити їхнього сина, в інші ж критичні моменти пані Замза просто малодушно неприємна. Останнього вечора, коли Грегор найбільше потребував її підтримки, совість родини «*міцно спала*».

Особливості композиції твору

Оповідання «Перевтілення» складається з трьох концентричних частин, які завершуються однаково — героя у подобі комахи виганяють зі спільної вітальні в його кімнату. *Кожен такий акт вигнання символізує обривання чергового зв'язку Грегора зі світом людей.* А кожна частина твору — це опис своєрідного кола пекла, після завершення якого ситуація для героя лише погіршується.

Що краще пристосовуються члени родини до нових життєвих обставин, то байдужішими вони стають до долі Грегора. Адже у ставленні до нього рідні керуються не турботою про сина і брата, а страхом за своє майбутнє. Завдяки використанню **фантастики** внутрішнє відчуження, що було у стосунках персонажів до перевтілення Грегора, отримує неприховане і безпосереднє вираження в зовнішніх діях кожного члена родини після перевтілення.

У першій частині головний герой ще не до кінця усвідомлює свій стан і намагається зберегти соціальний статус успішного працівника солідної фірми. Грегор хоче донести до рідних, а згодом і до «керуючого фірмою», що він чудовий комівояжер і готовий самовіддано працювати.

Однак його комашиного голосу ніхто не розуміє, а, побачивши замість сина велетенську комаху, батько, без зайвих сентиментів і навіть не намагаючись з'ясувати,

що ж сталося, силою заганяє його в кімнату. Так Грегор втратив право бути **частиною широкого соціуму**, який психологи називають «світом батька».

Символічно, що головного героя загнали в кімнату (викинули зі «світу батька») тоді, коли, на думку Грегора, він *рятував сім'ю* — взявся наздоганяти переляканого «керуючого», щоб краще пояснити, чому його не можна звільняти.

У другій частині герой усвідомлює свій стан, однак продовжує вважати себе членом сім'ї і бачить своїм завданням створювати якнайменше клопотів для рідних. Водночас він гордий з того, що зміг забезпечити їм комфортне життя.

Хоча надії родини на його «*хоч маленьке покращення*» ще залишилися, Грегора все більше сприймають радше як стороннього, ніж як близьку людину. Тож з ініціативи сестри попри слабкий спротив матері його кімнату спустошують — виносять меблі з «*усім, що він любить*» (навіщо ж комасі меблі?). Головний герой намагається відстояти дорогу для нього речі, які навіюють йому багато спогадів, починаючи з дитячих років. Вони — матеріальне свідчення його належності до сім'ї.

У результаті колотнечі мати знепритомніла, а Грегор побіг у вітальню за сестрою, щоб, «*як колісь*», допомогти їй правильно вибрати ліки. Тобто причина, що спонукала героя вийти за межі кімнати, і цього разу була символічною — на його думку, у такий спосіб він *рятував матір*. Однак у вітальні Грегор знову опинився сам на сам із батьком, який вдруге силою загнав його назад у кімнату. Відтак син втратив право бути **частиною сім'ї** (або ж «світу матері»).

У третій частині Грегора охоплює «*дуже велика байдужість до всього*», зокрема, він втратив бажання турбуватися про сім'ю і майже нічого не їсть.

Родина полишила всі сподівання на «*покращення*» і вирішила «*притлумити відразу й терпіти, лише терпіти*». Їхній фінансовий стан покращився — тепер працює не лише батько, а й мати із сестрою, крім того, вони взяли квартирантів. Догляд за Грегором, що входив в обов'язки сестри, перейшов до чужої людини — погодинної служниці, яка приходила вранці і ввечері. Його спустошена кімната перетворилася на комору для непотребу, куди винесли навіть сміттєві відра і скриню для попелу.

Утретє герой вийшов зі своєї кімнати, почувши, як сестра грала на скрипці. Музика просто заворожила його, це було дуже людське почуття. Однак саме сестра ініціювала його останнє вигнання з вітальні. Вона назвала Грегора «*потворою*» і «*твариною*», яка нічого спільно з ними не має і якої потрібно «*спекатися*». Фактично сестра позбавила його права бути **частиною світу людей взагалі**.

Символом «*світу людей взагалі*» стала музика («*чи був він твариною, якщо музика так хвилювала його?*»), яку йому так і не дали дослухати. Після третього вигнання з вітальні головний герой помирає.



Ілюстрація до оповідання «Перевтілення» сучасного художника Крістіано Сіквейри

Закінчується оповідання *епілогом*. Головна його особливість — зникає погляд на дійсність через сприймання і свідомість Грегора. Зникають також слова *батько, мати, сестра*, натомість з'являються *пан Замза, пані Замза, донька*.

Епілог виглядає як початок нової історії родини, де головним героєм буде Грета Замза, дівчина, на яку покладають надію батьки, хоча на початку оповідання вважали її *«пустою дівкою»*.

Образ Грегора Замзи

Образ Грегора Замзи в оповіданні *«Перевтілення»* — символ *«маленької», слабкої і незахищеної людини*, не здатної опиратися тискові зовнішнього світу, уособленням якого значною мірою є влада авторитарного батька головного героя.

1. Згадайте, образи яких героїв у світовій літературі називають образами *«маленьких людей»*.
2. Поміркуйте, що є спільного, а що відмінного між образами Акакія Акакійовича Башмачкіна (реалістична література) і Грегора Замзи (модерністська література).

Роль батька завуальована, але деталі розкривають його справжню роль в історії сина. Пан Замза легко і без роздумів вдається до насилля, його поведінка щодо Грегора агресивна (постукав у кімнату героя *кулаком*), він упертий, *«якнайсуворіший»* і егоцентричний, тобто вважає, що все в родині має обертатися навколо нього. Попри те, що гроші заробляє Грегор, ними одноосібно розпоряджається саме батько, а синові залишається лише дріб'язок на особисті потреби. Думки про батька викликають у Грегора страх і почуття обов'язку.

Із цього контексту зрозуміло — усі обов'язки щодо добробуту родини герой узяв на себе, щоб здобути батькову прихильність, довести, що він чогось вартий, заслужити його похвалу і визнання. Грегор *не допомагає* сплатити борг (він навіть не знає його розміру), а просто віддає все зароблене. Він пишається статусом рятівника, який дає змогу його сім'ї вести *бездіяльне* існування. На угоду батькові й своїм комплексам (почуттю провини) герой замість того, щоб знайти роботу, яка б йому подобалася, перетворився на істоту, призначену для заробляння грошей. Він став комівояжером саме через великі заробітки, хоча робота страшенно його пригнічувала.

Героїчне, на перший погляд, рішення Грегора утримувати сім'ю — це насправді вчинок слабкої людини, яка не готова взяти на себе відповідальність за своє життя і *допомагати* рідним, реалізуючи себе. Він настільки відчувається залежним, настільки боїться рівноправних (і відповідальних) стосунків, що навіть не поговорив із батьком про фінанси, а відразу взявся виконувати його ще навіть не озвучені побажання. Тому справжня відповідальність за життя і добробут родини, як і раніше, залишилася на батькові, а Грегор лише інструмент, яким той скористався.

Відповідно найбільша проблема головного героя не в тому, що він перетворився на комаху, а в тому, що Грегор і до перетворення вів, по суті, бездумне комашине життя, деградуючи через нецікаву і обтяжливу роботу. Відтак перевтілення в комаху лише приводить зовнішність Грегора у відповідність до його внутрішнього світу. Відчуження і самотність героя (навіть думка поро те, що хтось може допомогти, викликає у нього лише гірку посмішку) у його новій подобі просто стали явними.

Перевтіленню Грегора передують глибокий внутрішній конфлікт. Через перевтому, відсутність підтримки він постійно перебуває на межі нервового зриву, в ньому зріє підсвідоме бажання полишити все і звільнитися від виснажливих зобов'язань.

Свідомо ж герой не розглядає такої можливості й продовжує надалі демонструвати готовність до самопожертви на благо родини. Однак його реакцією на перевтілення було відчуття полегшення («почуття визволення»), адже тепер, коли усі побачили його стан, ніхто не забажає, щоб він ішов на роботу.

У цьому сенсі **метафора перевтілення головного героя в комаху** набуває ще одного важливого відтінку — це, хай і несвідомий, але його *справжній життєвий вибір*. Вибір, що характеризує Грегора як психологічну жертву, яка навіть не підозрює про можливість опору. Він хоче звільнитися від обов'язків, які його обтяжують, однак зовсім не збирається звільнитися від звичних залежних стосунків із близькими. По суті, він і надалі виконує всі їхні забаганки, включно з бажанням позбутися його.

Грегор до перевтілення міг спробувати змінити своє життя і стосунки в родині, стати повноцінною особистістю, а не об'єктом маніпуляцій. Однак у його свідомості така опція не передбачена взагалі. Тож насправді йому комфортно покладатися на владу (батька, «керуючого», власника фірми) і бути простим виконавцем. Тому в критичний момент життя Грегор продемонстрував дивовижну, але притаманну йому інертність й очікувано обрав для себе буття комахи.

В образі Грегора Замзи Франц Кафка втілює своє песимістичне бачення людської природи. Для нього такі якості, як доброта, порядність, розум, працьовитість, є вторинними, якщо людина не здатна відповідати за своє життя і бачить своє існування лише в межах системи (навіть несправедливої, навіть такої, що в кінцевому результаті прирікає на самотність, страждання і смерть). Наступне тоталітарне майбутнє показало, що «*маленькі люди*» схильні покладатися на авторитет і легко дозволяють собою маніпулювати, достатньо лише обґрунтувати маніпуляції гаслами про високу мету (і це не обов'язково має бути порятунок сім'ї).



Ілюстрація до оповідання «Перевтілення» в стилі кіберпанк сучасного художника Казухіко Накамури

Художній світ в оповіданні

Творчість Франца Кафки належить до експресіонізму, якому властиве трагічне світовідчуття, переконаність, що світ не має сенсу, людина самотня, а життя сповнене абсурду. Зовнішній світ, який постає в оповіданні «Перевтілення», зображений через свідомість головного героя, який презентує, коментує і оцінює події.

Грегор перебуває в полоні власних *ілюзій*, що у нього є свобода вибору (ніхто ж не просив його відробляти батьків борг), непогана робота («я дуже зобов'язаний господареві»), добра і любляча родина (батько суворий, але справедливий, мати заступається за нього, сестра розуміє його), а також ілюзії турботи («Ми робили все, що могли», — сказала сестра після того, як кімнату героя перетворили на сміттярку, а його

самого заморили голодом). Тому перед жакливою смертю бідолашний і упосліджений Грегор Замза згадував про свою сім'ю «зворушено й любовно».

Однак дійсність, представлена в уяві Грегора, **викривлена і гротескна**, вона рязуче суперечить тим фактам, які ним представлені. Насправді герой живе в світі тотального гноблення і маніпуляцій. Грегор боїться не лише власника фірми, «керуючого», батька, а й навіть своєї молодшої сестри («він скоріше помер би з голоду», аніж потурбував її). Головний герой утримує родину, але «з'їжджає з глузду» від почуття провини і весь час виправдовується.

1. Згадайте, як використовував гротеск **Е. Т. А. Гофман** у романтичній повісті-казці «**Малюк Цахес**».
2. Яких змін зазнає Цахес і як ці зміни сприймає його **філістерське оточення**? У чому особливість здібностей малока Цахеса та їх **нейприйнятність** для **героїв-ентузіастів**?
3. Порівняйте використання **фантастики** і **повсякденності** у творах Е. Т. А. Гофмана і Ф. Кафки.
4. Визначте спільні та відмінні риси **романтичного** і **модерністського світоглядів**.

Справжнє життя Грегора Замзи абсурдне та ірраціональне. До свого останнього дня герой навіть не підозрює, що його нещадно використовують. Як до, так і після перевтілення з ним ніхто не хоче порозумітися, усі намагаються лише нав'язати йому своє бачення ситуації (і щоразу Грегор це бачення приймає!). У нього немає життєвої мети, він по-справжньому самотній (жодної згадки про дівчину чи друзів).

Родина не відчуває співчуття до сина і брата, тож розглядає його життєву роль дуже практично. Складається враження, що він лише гвинтик у страхітливій машині, що його життя призначене виключно для виконання поставленого завдання.

Жодна реакція кожного з персонажів від першого і до останнього рядка оповіді не виглядає правдоподібною. Страшно собі уявити, як насправді відреагувала б пересічна людина, якби вранці прокинулася і зрозуміла, що перевтілилася в комаху.

І абсолютно зрозуміло, що реакція рідних і знайомих, включно з роботодавцями, була б зовсім іншою – їх найменше цікавило б, чи вийде перевтілений на роботу.

І, очевидно, що лікарі таки оглянули б сина і брата, і, однозначно, що для всіх рідних це було б велике горе, і, звичайно, були б докори сумніння (чому це сталося, що ми зробили не так) і т. д.

В оповіданні Франц Кафка створив жакливий й абсурдний світ, який тотально нав'язує свою волю «**маленькій людині**». У цьому світі, на думку автора, може трапитися будь-що у прямому сенсі слова. Герой може перетворитися на комаху, і навіть найрідніші не будуть за ним побиватися.

Щоб вижити, «маленька людина» не сприймає абсурдності світу, а підсвідомо намагається його прикрасити і змінити на краще хоча б у своїй уяві. Їй простіше любити своїх мучителів, знаходити їм виправдання, ніж дивитися правді в очі і розуміти, що нічого не можеш вдіяти.

Гротеск — тип художньої образності, який ґрунтується на свідомому порушенні життєвої правдоподібності, коли події, герої і предмети змальовуються **карикатурно**, перебільшено і майже нереально. Гротескне зображення може видаватися повною нісенітницею, якщо на нього дивитися з погляду об'єктивної логіки.

Особливості стилю оповідання «Перевтілення»

- **притчевість** оповіді (конкретна історія, що сталася з Грегором, — лише алегорична форма для зображення буття людини взагалі, її відчуження і самотності наодинці з ірраціональним світом);
- насиченість **символами** (наприклад, диван — *прихисток*, вітальня — *сімейний рай*, намальована дама в хуторах — *ідеальне майбутнє* тощо);
- міфологічні **алюзії** (перевтілення героя відбувається в міфах і зазвичай відображає його внутрішній стан);
- **реалістичний** опис **неймовірних** подій;
- суха, приземлено-побутова форма викладу; увага до **деталей**



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

✦ Предметні компетентності

1. Що вам відомо про життя і творчість **Франца Кафки**?
2. Які моральні проблеми постають в оповіданні Франца Кафки «Перевтілення»?
3. Схарактеризуйте образ **Грегора Замзи**.
4. У чому полягає споживацьке ставлення сім'ї до рідної людини?
5. Чому, на вашу думку, батьки соромилися сина-комахи?
6. Чи змінилося б ставлення сім'ї до героя, якби він не перевтілювався в комаху, а важко захворів? Що, на вашу думку, є спільного між хворою людиною і людиною-комахою?
7. Чому родина Замзи викликає водночас і обурення, і співчуття?
8. Чи є у творі **авторське ставлення** до подій та персонажів або прямі **повчання**?
9. Чому образ молодого комівояжера Грегора Замзи можна назвати образом «**маленької людини**»?
10. Спробуйте уявити, як змінилося життя родини після смерті Грегора?
11. Доведіть, що, якби Грегор не опікувався рідними з таким всеохопним самозреченням і жертівністю, це було б і їм, і йому лише на користь.

✦ Узагальнюємо та підсумовуємо

12. Як у творі представлена актуальна для літератури ХХ століття **тема самотності і безпорадності людини**?
13. Доведіть, що у створенні образу Грегора-комахи Франц Кафка вдався до **гротеску**.
14. Поясніть значення слова «**абсурд**». За яких обставин вам доводилося потрапляти в абсурдні ситуації?
15. Як в оповіданні Ф. Кафки «Перевтілення» відобразилася ідея **абсурдності та ірраціональності** світу?
16. Що є сутністю **трагічного конфлікту** у творі Франца Кафки?
17. Визначте **тему** та **ідею** оповідання австрійського письменника.
18. Доведіть, що оповідання «Перевтілення» належить до **антиреалістичної** літератури **модернізму**.

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті й перегляньте мультиплікаційний фільм «*Перетворення пана Замзи*» (*The Metmorphism of Mr. Samsa 1977*), створений у 1977 році всевітньою



відомою канадсько-американською режисеркою-мультиплікаторкою **Керолайн Ліф** (*Caroline Leaf*, нар. в 1946 році).

Керолайн — володарка премії «Оскар» та величезної кількості інших нагород, її ім'я внесено до списку «*Десять кращих режисерів світу усіх часів*». У 1969 році вона винайшла техніку малювання піском і чорнилами, яку також застосувала в мультфільмі «*Перетворення пана Замзи*».

Зробіть висновок, як Керолайн Ліф передала самотність головного героя, ворожість зовнішнього світу і душевну черствість рідних Грегора.

Соціальна та громадянська компетентності

За методом «*метаплану*» проведіть **дискусію** і розгляньте питання:

1) «Що таке життєве призначення?» 2) «У чому, на вашу думку, полягає суть понять *співчуття* і *любов*?» 3) «Які проблеми є актуальними для сучасної родини у нашому суспільстві?» Також ви можете запропонувати свою тему для обговорення.

Приклад обговорення:

Угорі класної дошки запишіть проблему, яку ви хотіли б обговорити.

Наприклад, візьмімо проблему «*Що таке життєве призначення для Грегора Замзи?*» Поділіть поле дошки на чотири сектори і впишіть у них питання для обговорення. Для зручності кожен сектор може мати свій колір.

1. Проблеми: Які особисті чинники стали на заваді щасливого життя Грегора Замзи?	3. Як мало би бути: Які таланти й здібності мав Грегор і як саме вони могли б реалізуватися?
2. Причини: Як різноманітні чинники позначилися на долі юнака?	4. Пропозиції: Як мав повестися Грегор для досягнення успіху і збереження добробуту родини?

Усі учасники дискусії індивідуально записують свої ідеї на картках, колір яких відповідає кольору сектора (кольорові картки можна брати в необмеженій кількості). Після цього відповідно до секторів створюються чотири групи, в яких обговорюються ідеї карток певного сектора і впорядковуються за значущістю.

Кожна група не більше 4 хвилин презентує свій сектор, пояснює визначену нею послідовність карток і записує пропозиції на дошці у відповідному секторі.

Завершуючи дискусію, зробіть висновок, які особисті чинники допомагають вам досягти щастя.

Михайло Булгаков

(1891–1940)



Видатний російський письменник, драматург і театральний режисер *Михайло Опанасович Булгаков* народився 15 березня 1891 року в Києві, який тоді входив до складу Російської імперії.

Батько і мати письменника походили з родин священиків. Опанас Булгаков викладав у Київській духовній академії, а Варвара Булгакова до заміжжя навчала в молодших класах жіночої гімназії. Після одруження свій педагогічний хист вона доклала до виховання сімох дітей, серед яких майбутній письменник був первістком.

Хлопець мав чудову пам'ять, ріс розумним і допитливим. Сестра письменника згадувала, що він самостійно навчився читати і зразу ж узявся за батькову бібліотеку.

Причому книжки читав «дорослі» — твори французького романтика *Віктора Гюґо*, американського романіста *Фенімора Купера*, російських письменників *Олександра Пушкіна*, *Льва Толстого*. Особливо захоплювався творами *Миколи Гоголя*, який залишився його улюбленим письменником на все життя.

У 1901 році Михайло вступив до престижної Першої київської гімназії. Його успіхи в навчанні виявилися помірними, жвавий і схильний до кепкування хлопець був активним учасником усіх гімназійних бійок, скандалів і розіграшів. Вичерпну характеристику гімназистові Булгакову дав шкільний інспектор: *«Ідке маєте око і прикрий язик. Прямо рветися на скандал, хоча і вирости в поважному сімействі»*.

Хресний батько Булгакова *Микола Іванович Петров*, професор Київської духовної академії, як і батьки Михайла, був етнічним росіянином і приїхав в Україну з Костромської губернії. Однак увійшов в історію як дослідник української літератури, археолог, літературознавець та мистецтвознавець.

У 1884 році з дозволу ради духовної академії і в її друкарні він видав працю *«Нариси історії української літе-*

ратури XIX століття», де з повагою і визнанням видатного таланту проаналізував творчість Тараса Шевченка (центральна стаття книги), Марко Вовчок та інших українських письменників.

Вихід книги М. Петрова призвів до грандіозного скандалу й указу Святійшого Синоду Російської православної церкви, який заборонив усім духовним академіям царської Росії видавати ще щось, крім богословської літератури.

Гімназійний період Михайлового навчання припав на роки революції 1905–1907, яка розбурхала Російську імперію. У Києві, як і всюди, страйкували заводи, відбувалися мітинги. До страйків і демонстрацій масово долучалися київські студенти і гімназисти. Перша київська гімназія винятком не стала, в ній обрали громадську раду (1-2 учня з кожного класу) і теж оголосили страйк.

Михайло принципово не брав участі в політичних акціях і не ходив на мітинги. Чотирнадцятирічний хлопець до цього часу вже визначився зі своїми політичними

поглядами — він уважав себе *монархістом*. Як прихильник влади царя, Михайло не ставив під сумнів політичний і соціальний устрій Російської імперії та підтримував її державну ідеологію.



М. Булгаков — студент

У гімназійні роки яскраво виявилися творчі здібності майбутнього письменника, він писав гумористичні оповідки про вчителів і учнів, епіграми, сатиричні вірші. З'явилися й інші захоплення, зокрема музика і театр. Сім'я Булгакових була музичною (мати грала на фортепіано, батько чудово співав, грав на контрабасі та скрипці), вдома і на дачі в Бучі часто влаштовували сімейні концерти, ставили п'єси із саморобними декораціями й костюмами.

Михайло активно брав у всьому участь — грав на скрипці та фортепіано, гарно співав (мав приємний баритон), у сімейних виставах був режисером. Ще одним його захопленням стали оперні вистави, особливо опера «*Фауст*», створена за однойменним твором Йоганна Вольфганга Гете.

Своє дитинство письменник згадував як час ідилічний і «*безпечальний*», він любив Київ, любив Бучу, світ тоді здавався йому яскравим і радісним.

Початок життєвих випробувань

Першим життєвим ударом для Михайла Булгакова стала раптова смерть батька в 1907 році. Хлопець серйозно замислився щодо свого майбутнього, і його шкільні (майже дитячі) мрії, що він стане оперним співаком чи письменником, відішли на другий план. Михайло обрав професію лікаря, як двоє його дядьків, і в 1909 році вступив на медичний факультет Київського університету.

Другим ударом став початок Першої світової війни (1914 рік), яка повністю змінила життя студента-медика. Багатьох його друзів мобілізували в армію, фронт загрозливо насувався на Київ, у місті розгорнули понад сотню госпіталів. Тож у квітні 1916 року відразу після здачі випускних іспитів, ще без диплома на руках, Михайло записався лікарем-добровольцем у військовий госпіталь, де отримав досвід щоденних безкінечних, виснажливих операцій (зазвичай ампутацій).

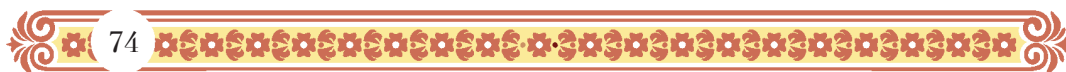
Воєнна епопея завершується несподівано — добровольца Булгакова з прифронтового госпіталю відправляють у глуху російську провінцію сільським лікарем. Це було цілком логічне рішення уряду — досвідчених лікарів відправляти з внутрішніх районів імперії на фронт, а їхні місця заповнювати молодими спеціалістами.

Михайлові довелося бути єдиним лікарем на всю околицю і лікувати всі хвороби, з якими до нього зверталися. Двадцятип'ятирічний Михайло Булгаков приймав до п'ятдесяти хворих на день.

Однак найбільшою проблемою для молодого сільського лікаря була його відірваність від епіцентру подій, відсутність новин — він і приблизно не уявляв, що відбувається в країні. Адже на період його практики в Смоленській губернії припадають обидві революції 1917 року і розпад Російської імперії.

Післяреволюційне життя в Києві

У березні 1918 року Михайло Булгаков із російської глибинки повертається до Києва. **Київ у цей час — столиця Української Народної Республіки.** Булгаков як



монархіст не сприйняв ідею української незалежності, тому все, що бачив у рідному місті, здавалося йому якоюсь нереальною декорацією. У період гетьманства Павла Скоропадського він уважав, що справжньою метою гетьмана (колишнього генерал-лейтенанта царської армії) має бути не побудова української держави, а спільний разом із російським білим рухом виступ проти більшовиків для відновлення імперії.

1 вересня 1919 року в Київ зайшли так звані Збройні сили Півдня Росії (білогвардійські війська генерала Денікіна), які захопили весь південний схід України. Тоді ж Булгакови отримали звістку, що молодший брат Микола, який служив у Білій армії, занедужав у П'ятигорську на висипний тиф. І Михайло з документами лікаря військового резерву Збройних сил Півдня Росії вирушає на північний Кавказ у місто П'ятигорськ.

Кавказ

На Кавказі Михайло Булгаков служить військовим лікарем, спочатку в козацькому полку, потім у госпіталі міста Владикавказ. Увесь цей час його не полишають і доводять до відчаю роздуми про події останніх двох років, що минули з часу жовтневої революції і приходу до влади більшовиків.

Свої невеселі думки він узагальнив у статті *«Прийдешнє майбутнє»*, яка стала першим твором Михайла Булгакова, що вийшов друком (24 листопада 1919 року в білогвардійській газеті). У ній автор *«пристрасно бажає звільнення рідної землі»* і вважає, що Росія опинилася *«на самісінькому дні ями ганьби і біди»*.

На початку 1920 року Булгаков залишає військову службу і стає журналістом місцевих російськомовних видань. У його житті починається новий етап, пов'язаний уже не з медициною, а з літературою. Щоправда, його співпраця з білогвардійськими газетами тривала недовго. 24 березня Владикавказ захопила Червона армія. Михайло не зміг залишити місто разом із товаришами — він лежав у госпіталі в тифозній лихоманці.

Після одужання, щоб не померти з голоду за нової більшовицької влади, Булгакову довелося писати «ідеологічно правильні» п'єси для щойно організованого Першого радянського театру. Письменник ставився до своїх драматичних творів (усього за цей період було створено 5 п'єс) як до тимчасового приробітку. Тому великих зусиль Михайло не докладав і тривалого репертуарного життя для них не очікував. Він уважав їх *«найгіршим варіантом заробляння грошей»* і компромісом зі своєю совістю, тому пізніше знищив рукописи всіх тих творів.

Однак несподівано його п'єси сприйняли з неабияким захватом — глядацька зала влаштувала овації. Михайло Булгаков переживає змішані почуття, з одного боку, він розуміє, що його драматичні твори — *«рвань»*, вони недосконалі й написані навіть не в півсили, проте мають успіх, нехай навіть і *«в провінційній дірі»*. З другого боку, відчуває, що може писати справді якісні мистецькі твори, які підкорять сцену. Тому *«відчуває печаль»* і жалкує, що *«спізнався на чотири роки з тим, що давно вже мав почати робити, — писати»*.



*Чому ви не в армії?
(білогвардійський плакат
часів громадянської війни)*

Москва часів непу і перші літературні успіхи

28 вересня 1921 року Михайло Булгаков приїжджає до Москви, яка йому дуже сподобалася. У радянській Росії, що потерпала від розрухи після громадянської війни, була запроваджена нова економічна політика — неп. Радянська влада, сподіваючись відновити економіку, дозволила приватну власність і послабила ідеологічний тиск. Зовні все виглядало, як у дореволюційні часи — існував дрібний і середній бізнес, працівники отримували зарплатню (а не «натуральний пайок»), магазини були заповнені товарами, а театри і ресторани відвідувала гарно вбрана публіка.

Михайло сприйняв зміни як повернення здорового глузду — революція завершилася, все в країні вноормується. Радянська влада в очах Булгакова уже не руйнівник, а господар, який нарешті навів лад. Шанси Булгакова на літературний успіх у ситій Москві здавалися не такими вже й примарними. Однак у свої 30 років, попри попередні досягнення, Михайло у столиці був нікому не відомим початківцем. Тож у Москві він знову опинився на межі виживання.

Михайло хапався за будь-яку роботу, і йому пощастило — уже з весни 1922 року він як журналіст співпрацює з багатьма газетами. Булгаков пише репортажі, статті, фейлетони (твори на актуальну суспільну тему, зазвичай сатиричного спрямування). За кілька років світ побачило понад 150 публікацій письменника.

Особливою популярністю користувалися *фейлетони Михайла Булгакова*, в яких висміювалися вади радянської дійсності. Запорукою їхнього успіху стало вміння автора змальовувати події дотепно і критично. Проте великої любові до журналістики письменник не мав і писав у щоденнику: «У Москві довго мучився, щоб підтримати існування, служив репортером-фейлетоністом у газетах. І зненавидів ці звання...». Однак сатирична складова, притаманна фейлетонам Булгакова, просочилася і в його художню творчість.

Перші повісті й оповідання Михайла Булгакова вийшли друком уже в 1922 році. Значна частина їх мала *сатиричне* спрямування. Вони не принесли письменникові визнання, але додали впевненості у власних силах і спонукали взятися до здійснення давньої мрії — написати роман про буремні події кінця 1918 – початку 1919 років, які він пережив у Києві. Роман отримав назву «*Біла гвардія*», і перша його частина була надрукована в журналі «Росія» 27 грудня 1924 року.

Митець і влада в умовах тоталітарної радянської системи

Після публікації роману «*Біла гвардія*» слава прийшла практично миттєво. Про Михайла Булгакова заговорили всі відомі російські письменники. Його твір визнали значною літературною подією, а сам «*дебют письменника-початківця*» порівнювали з літературними дебютами російських класиків Федора Достоєвського і Льва Толстого. 3 квітня 1925 року найповажніший московський театр МХАТ запропонував письменникові переробити роман «*Біла гвардія*» на п'єсу.

Перед митцем відкриваються перспективи успішної літературної і драматургічної кар'єри. Однак тепер Михайло Булгаков стає помітною фігурою, і радянські ідео-



Михайло Булгаков
(фото 1920-х років)

логи виявляють до його літературної творчості неабияку прискіпливість. Роман «Біла гвардія» зазнає нещадної критики, і це не дивно, адже у творі з великою симпатією виведені образи представників «експлуаторських класів», зокрема колишніх царських офіцерів. Усупереч традиціям «більшовицького мистецтва», булгаківські герої — не злочинці і нелюди, а чудові люди, на жаль, з трагічною долею, і викликають вони у читачів не антипатію, а співчуття. Письменник намагається довести, що в романі йдеться про життя людей, а не про ідеологію, але марно. «Я говорю більше, ніж треба, але не говорити я не можу», — записав він у щоденнику 3 січня 1925 року.

Історія з «Білою гвардією» мала для автора сумні наслідки — найкращу повість Михайла Булгакова «*Собаче серце*», написану в 1925 році, відмовлялися друкувати. Прихильники Булгакова спробували розв'язати цю проблему, вони звернулися аж до заступника голови Раднаркому (уряду) СРСР. Однак, прочитавши повість, він наклав жорстку резолюцію: «*Це гострий памфлет на сучасність. Друкувати в жодному разі не можна.*»

Михайло Булгаков болісно переживав цензурні утиски. 12 лютого 1926 року у виступі на диспуті «*Літературна Росія*» він сказав: «*Годі більшовикам дивитися на літературу з вузько-утилітарного погляду. Треба дати змогу письменникові писати просто про людину, а не про політику.*»

Радянська влада відповіла М. Булгакову зовсім не в літературній площині — у травні 1926 року його квартиру обшукали співробітники спецслужб, намагаючись знайти докази політичної неблагонадійності. Вони вилучили рукопис повісті «*Собаче серце*» й щоденник письменника.

Михайло переживає шок, причому не стільки від самого факту обшуку, як від вилучення щоденника, адже в ньому він записував свої крамольні думки, зокрема і щодо ситуації в країні. Булгаков розумів, що тепер усі його приховані думки і переконання відомі владі (дослідники вважають, що радянський диктатор Йосип Сталін особисто прочитав цей щоденник).

А у вересні письменника викликали на допит. Сталося це за день до генеральної репетиції довгоочікуваної п'єси «*Дні Турбіних*», створеної на основі роману «*Біла гвардія*». До речі, репетицію відвідали представники уряду.

Вистава «Дні Турбіних» мала шалений успіх. Лише за перші два роки у МХАТі вона пройшла понад двісті разів у вщерть заповнених глядацьких залах. Однак зворотною стороною аншлагів стало посилення критики на твір Булгакова. Адже офіцери-білогвардійці цього разу постали вже не на сторінках книги, а «*живцем*», на сцені популярного театру. Тож драматурга знову звинуватили в буржуазній пропаганді та «*ідеалізації білогвардійщини*».

М. Булгаков казав, що до 1930 року з трьохсот відгуків на його твори лише три були позитивними, решта — «*вороже лайливі*». На такому негативному тлі практично повністю було заблоковано видання його прози, і митець зосередився на драматургії. Булгаков написав три нові п'єси, з яких останню («*Біг*») присвятив темі громадянської війни. Твір спричинив істеріку у критиків — вони звинувачували драматурга в «*неприйнятті радянського світогляду*» і вимагали реакції влади.

2 лютого 1929 року стало відомо про лист, який одному з критиків Михайла Булгакова написав особисто Йосип Сталін. У листі вождь проаналізував п'єси Булгакова з «*пролетарського погляду*» і засудив їх. Поблажливо очільник країни відгукнувся лише про «*Дні Турбіних*»: «*З них більше користі, ніж шкоди*». 6 березня 1929 року

влада офіційно заборонила всі постановки булгаківських п'єс у всіх театрах країни — незважаючи на глядацький успіх, їх зняли з репертуару.

Михайло Булгаков потрапив у жакхливе становище — письменник не мав ані перспектив для літературної діяльності, ані засобів на життя. Це була пастка — митець



Кадр із телефільму «Дні Турбін» режисера Володимира Басова, 1976 рік

чудово розумів, що від нього очікують ідеологічно правильних творів, у яких він звеличував би вождя і комуністичну партію. Але Булгаков не міг поступитися принципами. Спроби донести до нововладців свою позицію завершилися невдачами. Він почав погано спати, з'явилося нервово посмикування головою і плечем. До М. Булгакова приходять думки про самогубство.

28 березня 1930 року Михайло Булгаков у відчаї надсилає листа уряду, в якому визнає: *«Неможливість писати для мене рівносильна похованню живцем»*. Письменник просить дозволити йому *«в терміновому порядку залишити межі СРСР»*, тобто емігрувати (жоден громадянин не міг залишити країну без

дозволу відповідних органів). Якщо ж його *«приречуть на позиттєве мовчання»*, Булгаков просить спрямувати його *«в театр на роботу як штатного режисера»* або навіть на посаду працівника сцени, інакше на нього чекають *«злидні, вулиця і загибель»*.

18 квітня письменникові додому несподівано зателефонував сам Йосип Сталін¹ і повідомив, що має гарну новину — Булгакова візьмуть працювати у МХАТ. Вражений митець сказав, що йому вже там відмовили. *«А ви подайте ще раз заяву. Я думаю, що вас приймуть»*, — відповів «товариш Сталін». Через півгодини знову пролунав дзвінок — із МХАТу, і письменника запросили на роботу.

Останній період творчості

Телефонний дзвінок Сталіна не позбавив Михайла Булгакова цензури, а лише не дав йому померти з голоду. Єдиним очевидним позитивом стало поновлення на сцені вистави *«Дні Турбін»* за особистою вказівкою вождя. Решта спроб Булгакова повернутися в літературу і театр зазнали фіаско. Він інтенсивно працював: писав прозові і драматичні твори, кіносценарії, лібрето для опер, здійснював інсценізації, які після погоджень і переробок цензура все одно забороняла.

Головним і найкращим твором останнього періоду творчості Булгакова став роман *«Майстер і Маргарита»*. Над ним письменник, уже не сподіваючись на публікацію, працював до 13 лютого 1940 року. 10 березня Михайло Булгаков помер.

У Києві в будинку за адресою Андріївський узвіз, 13, де мешкала родина письменника, з 1991 року діє літературно-меморіальний дім-музей Михайла Булгакова.

¹ На думку дослідників, Сталіну імпонував монархізм Михайла Булгакова. Адже монархістські погляди передбачали прихильність до одноосібного правління і *«твердої руки»*.

РОМАН МИХАЙЛА БУЛГАКОВА «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА»

Роман «Майстер і Маргарита» — останній твір Михайла Булгакова. Через хворобу і ранню смерть автор не встиг його остаточно доопрацювати, але навіть у такому вигляді роман став видатним літературним явищем. Як і передбачав Булгаков, навіть після його смерті твір довго не дозволяли друкувати. Перше видання (скорочене і цензуроване) вийшло частинами в журналі «Москва» аж узимку 1966–1967 років. Повний текст роману вперше був надрукований у 1967 році в Парижі.

Дослідники вважають, що письменник почав працювати над романом у 1928–1929 роках. Результатом дванадцятирічної наполегливої роботи Булгакова стали сім редакцій твору, до яких він дібрав щонайменше десять варіантів назви. Остання редакція, розпочата у 1937 році, отримала назву «*Майстер і Маргарита*». Над нею митець працював до самої смерті.

Михайло Булгаков ніколи не писав поверхові розважальні твори, він завжди гостро відгукувався на найактуальніші проблеми свого часу. Тому дуже важливо розуміти, на який період в історії Радянського Союзу припали роки створення (1928–1940) його останнього роману.

У 1928 році керівництво Радянського Союзу на чолі з Йосипом Сталіним ухвалило рішення згорнути неп, скасувати приватну власність і ринкові відносини.

Ліквідація приватних підприємств і селян-землевласників призвела до швидкого зникнення товарів із крамниць (насамперед продуктів) і тотального зубожіння населення (карткову систему ввели вже в 1929 році).

Правами і добробутом громадян влада відверто нехтувала, а проти незгодних із владою розгорнулися масштабні репресії, зокрема й жахливий Голодомор, який мав розв'язати проблему бунтівного українського селянства.

Будь-який, навіть найменший, вияв інакомислення витлумачувався як державна зрада, тероризм й антирадянська діяльність. Люди боялися висловлювати власні думки через страх потрапити за ґрати. Найгіршим було те, що головним своїм завданням репре-

сивні органи бачили не встановлення якоего нового правопорядку, а глобальне залякування населення, щоб ніхто не посмів навіть подумати щось проти радянської влади і партії. Багатьох репресували буквально ні за що¹. Кількість репресованих сягала десятків мільйонів (!) людей.

Радянські громадяни жили в атмосфері панічного страху, вони боялися лягати спати (заарештовували найчастіше саме вночі), у багатьох була приготована валіза з речами першої необхідності на випадок раптового арешту.

Розквітали доноси, коли в правоохоронні органи з корисливих міркувань здавали своїх безвинних знайомих і навіть родичів. Ця жахлива вакханалія відбувалася на тлі офіційних гасел про побудову найсправедливішого у світі суспільства, якого ще не знала людська історія.

Усе, що відбувалося в країні після 1929 року, з погляду здорового глузду

¹ Із цього приводу був поширений анекдот: «Прибуває засуджений на десять років у в'язницю, й інші в'язні його розпитують: “За що тобі дали десять років?” Той відповідає: “Ні за що”. “Е, ні! — кажуть йому у відповідь. — Ні за що дають лише п'ять».

не мало жодного логічного пояснення і скидалося на страшну фантазмагорію. Тож тогочасне радянське суспільство було заляканим, дезорієнтованим і пере-

ребувало в стані глибокого шоку, який поглиблювався тим, що моральні авторитети, насамперед церква, були практично повністю знищені¹.

Роман «Майстер і Маргарита» став спробою осмислити ірраціональне й алогічне буття радянської дійсності кінця 1920–1930-х років. Письменник обрав суто *модерністське* рішення для пояснення того, що відбувалося в країні — на його думку, Радянський Союз потрапив під владу диявола. Адже під опікою Бога не могли відбутися гоніння на церкву, відмова від віри (атеїзм був важливою складовою більшовицької ідеології), широкомасштабні репресії, агресивна пропаганда, напівістеричне існування дезорієнтованих людей. За цим, поза сумнівом, стояла інша сила.

Не менш важливим модерністським рішенням став вибір Михайлом Булгаковим художньої форми для свого роману. «Майстер і Маргарита» має всі зовнішні ознаки розважальної літератури — легкий стиль оповіді, захопливий сюжет, герої з надприродними здібностями тощо. Однак змістовно — це *філософський, містичний і гостросатиричний твір*, який вимагає вдумливого і проникливого читання.

Культурні та літературні джерела твору

Визначальні події роману «Майстер і Маргарита» пов'язані з візитом диявола (під іменем професора Во́ланда) в Москву. *Воланд* зі своїм почтом має намір дати в столиці більшовицької імперії свій щорічний бал темних сил. Прибуття могутнього потойбічного володаря дало змогу головній героїні твору *Маргариті* звернутися до нього з проханням допомогти їй коханому — *майстру*, який зник після раптового арешту. За цю допомогу вона готова стати королевою балу поруч із Воландом.

Після фантазмагоричного балу в столиці Радянського Союзу диявол виконує свою обіцянку — повертає Маргариті її коханого. Майстер, якого заарештували за написаний ним «роман про Понтія Пілата», спочатку сумнівається в тому, чи безпечно приймати допомогу від нечистої сили. Однак невдовзі митець усвідомлює, що це єдиний вихід із ситуацій, у якій він опинився разом із Маргаритою.

Робота над романом із такими *містичною* (поява диявола) та *історичною* («роман про Понтія Пілата») складовими вимагала від Михайла Булгакова звернення до багатьох культурних і літературних джерел.

Найочевидніше джерело роману «Майстер і Маргарита» — філософська трагедія Йоганна Вольфганга Гете «*Фауст*». Булгаков любив цей видатний твір і захоплювався однойменною оперою, на які в романі є безпосередні посилання. Три головні герої «Майстра і Маргарити» прямо пов'язані з «*Фаустом*». Ім'я романної Маргарити таке ж саме, як і в героїні твору Гете, а Мефістофель в одній із частин трагедії («Вальпуржина ніч»), протискаючись крізь натовп нечисті, називає себе Фоландом (німецькою *Voland*): «*Дорогу Фоланду! Гей, люба чернь, роздайсь!*» Так само майстер — коханий Маргарити — у ранніх редакціях роману фігурує як *Фауст*. Також прикметно, що епіграфом до роману слугує цитата з трагедії Й. В. Гете «*Фауст*».

¹ Із майже 80 тисяч дореволюційних церковних парафій на момент смерті М. Булгакова в Радянському Союзі залишилося лише 400. Церква пережила жахливі утиски — за різними джерелами, за віру було розстріляно від 350 тисяч до мільйона священників і парафіян.

Однак навіть та частина роману, що зображує зіткнення звичайних людей із представниками потойбіччя, має значно ширші джерела, ніж трагедія Гете. Михайло Булгаков уважно вивчав дослідження, аналізував образи нечистої сили як у *релігійній*, так і у *світській літературі*. Під час створення роману письменник звертався і до *міфології* різних народів — у творі діють відьми, демони, вампіри, русалки.

Ще одним джерелом роману став *Новий Заповіт*, події якого лягли в основу «роману про Понтія Пілата». Крім того, Михайло Булгаков опирався на *історичну літературу*, присвячену *подіям 30-х років нашої ери в Іудеї*, окупованій Римською імперією. Письменник намагався максимально точно відтворити тогочасні реалії та колорит: опис місцевості, особливості іудейського та римського судочинства, структуру римських збройних сил, одяг людей тощо.

У романі «Майстер і Маргарита» Булгаков продовжив літературні традиції, започатковані його попередниками, зокрема *Ернстом Теодором Гофманом*, *Миколою Гоголем* та *Федором Достоевським*.

1. Які фантастичні образи змальовуються в повісті-казці *Е. Т. А. Гофмана «Малюк Цахес»*? Як зображено протистояння сірого *бюргерського середовища* і *митців*?
2. У чому полягає допомога надприродних сил *Цахесу* і *Бальтазару*? Чи відновили чародії рівновагу у світі людей?
3. Як у повістях *М. Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки»* відбувається взаємодія звичайних людей і потойбічних сил?
4. Як *художник і коваль Вакула* з повісті «*Ніч перед Різдом*» виконав забаганку Оксани?

Письменник звернувся до багатьох історичних і літературних джерел. Усі вони були ним творчо переосмислені, відтак художній світ роману відбувся як оригінальний і неповторний.



Воланд (ілюстрація українського художника Івана Кулика)

Художній світ роману «Майстер і Маргарита»

Художній світ роману «Майстер і Маргарита» неоднорідний і поділяється на **три частини** — *світ реальний* (світ радянської дійсності), *світ біблійний* (світ ершалаїмських розділів), *світ вічності* (світ космічний, потойбічний).

<i>Світ реальний (Радянський Союз, Москва кінця 1920-х – 1930-х років)</i>	<i>Майстер, Маргарита та інші (праведні і неправедні) мешканці Москви</i>
<i>Світ біблійний (світ ершалаїмських розділів)</i>	<i>Іудейська Пасха, Єршалаїм Понтій Пілат, Ієшуа</i>
<i>Світ вічності (світ космічний, потойбічний)</i>	<i>Ієшуа – Воланд; Азazelло, Бегемот, Коров'єв та інші</i>

Реальний світ представлений у романі як узагальнення радянської дійсності кінця 1920-х – 1930-х років. Попри легкий фейлетонний стиль опису *реального світу*, у творі простежуються прикмети тоталітарної й нетерпимої до інакомислення держави.

Таємні служби, доноси, арешти, зникнення людей, шпигуноманія, страх сказати зайве, недовіра до іноземців, примусове вилучення в населення цінностей (золота, валюти тощо) – усе це стало тлом для розвитку подій. Автор зумів передати атмосферу безнадії, через яку людей уже не дивує навіть сам факт арешту. Для прикладу, Маргарита, коли до неї приходять посланець Воланда, вирішує, що він є представником правоохоронних органів і прийшов її заарештувати. Причому зрозуміло – вона ні в чому не винна, однак жінка чудово знає про безпідставні арешти.

Письменник яскраво описує привілейований доступ до благ обраних, зокрема представників письменницьких організацій, які виконують ідеологічні замовлення більшовицької влади. Найвідданіші з них живуть не в комуналках чи підвальчиках, а в апартаментах і мають доступ до елітного відпочинку, ресторанів та крамниць зі спеціальною для них ціною¹. За це вони готові розтоптати будь-які паростки живої думки (саме так зацькували майстра за його роман).

У *реальному світі* радянської дійсності, зображеної в романі, Бога як чинника, що впливає на людей, немає. Відсутні в романі й представники церкви, для яких існування Бога безсумнівне. Навіть *«гадка»* про можливість церковної панахиди за померлим розглядається героями твору як *«вочевидь нісенітня»*.

Світ біблійний (єршалаїмські розділи) у романі перегукується з Євангеліями, але не тотожний їм. За своїми характерними рисами він значно ближчий до *реального світу* московської дійсності і виступає своєрідною моделлю тоталітарного суспільства. Багато речей, які з цензурних міркувань Булгаков не міг написати в інших частинах твору, прозвучали в єршалаїмських розділах.

Суспільство тут тотально контрольоване таємною службою і наскрізь пронизане її агентами. Арешти, страти і доноси в цьому суспільстві – звична справа. **Іуда** геть не переймається своїм доносом на **Ієшуа Га-Ноуцрі** (Ісус Назаретянин на івриті). Однак донощик не лише Іуда – навіть іудейський первосвященик **Каїфа** постійно шле доноси римському імператорові Тиверію на прокуратора Понтія Пілата.

У біблійному світі роману впадають у вічі наявність єдиної державної ідеології (*«Хай живе кесар!»*) та культ вождя (*«На світі не було, немає і ніколи не буде величнішої й прекраснішої для людей влади над владу імператора Тиверія»*), про що Булгаков змовчав у московських розділах. Водночас точно передано страх вийти за межі ідеологічно правильної поведінки. Прокуратор Понтій Пілат, римський аристократ і правитель Іудеї, змушений голосно славити імператора Тиверія, щоб підлеглі не за підозрили його у співчутті поглядам бідного проповідника Ієшуа!

На прикладі римського прокуратора письменник проаналізував психологічний портрет громадянина, який живе в тоталітарній державі і пристосовується до її умов. Перед читачем постає людина, яка ще до проповіді Ієшуа знає про істину і справед-

¹ Зарплата пересічного громадянина в тогочасному Радянському Союзі становила 80 рублів. Дефіцитні товари не за картками можна було придбати в крамницях *Торгсину* (українською *Торгзін* – торгівля з іноземцями). Однак у цих магазинах до розрахунку брали лише так звані торгсінівські рублі, які можна було купити на “чорному ринку” за 35-40 звичайних рублів або ж обміняти на долари чи коштовності. За один долар давали 2 торгсінівські рублі.

лівість, але не керується ними в житті, адже панічно боїться імператора Тиверія і не бажає «занапастити свою кар'єру». Навіть визнавши правоту проповідника, Пілат все одно відправляє його на смерть, піклуючись, насамперед, про власну безпеку: «Чи тобі здається, що я ладен стати на твоє місце?»

Окреме питання: хто ж такий Ієшуа Га-Ноцрі і чи має він стосунок до *Ісуса Христа*, як стверджує Воланд¹? Михайло Булгаков розмежовує ці дві постаті: проповідь Ієшуа не має релігійного складника, це *морально-етичне вчення*; він не називає себе сином Божим, не провіщає свого воскресіння, в нього немає апостолів і послідовників (крім Левія Матвія) тощо. Письменник послідовно уникає мотивів хреста і розп'яття — Га-Ноцрі спіткала «смерть на стовпі».

Світ вічності (космічний, потойбічний) постає лише наприкінці роману, але його представники з'являються й на інших сторінках твору. Насамперед, ідеться про *Воланда* та його почет. Воланд — диявол, «дух зла» і не приховує цього. Однак зло, яке він уособлює, дуже впорядковане («кожна управа має пильнувати своїх справ»), логічне, зрозуміле (як тінь від світла) і по-своєму справедливе. Воно здатне оцінити істинний талант (наприклад, почет Воланда щиро захоплюється творчістю Федора Достоєвського) і справжнє кохання (тому Воланд допомагає Маргариті і рятує майстра).

Світ вічності — царина не лише диявола, важливе місце в ньому посідають світлі сили. Несподіванка лише в тому, що їх утілюють Ієшуа і Левій Матвій, які в ершалаїмських розділах змальовані як звичайні люди.

Ця суперечність змушує переосмислити «роман про Пілата», написаний майстром, як грандіозну містифікацію диявола. Ще під час написання твору майстер відчував, що в прямому сенсі «вгадує» минуле, містично «бачить» його. Однак створена ним версія євангельських подій повністю збігається з версією Воланда (перший розділ роману розповідає саме він). Відтак події, «вгадані» майстром у його творі, перетворюються на оману диявола, якому подобається (і він про це говорить), щоб люди не вірили в існування Бога. Найцікавіше, що історія, нав'яна Воландом, повністю вкладається в атеїстичне тлумачення Євангелій: так, у ті часи справді міг жити проповідник нового морально-етичного вчення, якого стратили. Але він, звісно, не Бог, не син Божий і не воскресав. Усе це пізніше вигадали люди.

Однак наявність Ієшуа в світі вічності спростовує версію Воланда (до речі, християнська традиція вважає диявола «батьком брехні»). Воскресіння сина Божого мало відбутися, бо як інакше він опинився на чолі «світла» і вирішує долю майстра. Якщо Ієшуа



Ієшуа та Пілат (ілюстрація українського художника Івана Кулика)

¹ «Ісус таки існував», — сказав Воланд і на підтвердження своїх слів розповів історію Ієшуа.

не воскреслий Бог, то чому Воланд із почтом у суботу перед Пасхою (Святом Воскресіння) ще до сутінок спішно покидають реальний світ¹?

Фантастична «дияволіада» в романі

Фантастична «дияволіада» в романі постає як наслідок зіткнення вічності (точніше, її Воландової частини) і реального світу радянської дійсності. Відбувається несподіване і феєричне поєднання містики та сатири.

Найбільше у фантастичній «дияволіаді» вражає поведінка Воланда і його почту — замість очікувано творити зло (адже диявол, безумовно, найбільше з усього можливого зла) вони карають некомпетентних чиновників, хабарників, шахраїв, брехунів, донощиків тощо. Відразу згадується епіграф до роману «Майстер і Маргарита», у якому Мефістофель характеризує себе як *«тої сили часть, що робить лиш добро, бажуючи лиш злого»*.

Варто відзначити, що теорія поборення малого зла злом великим була в 1930-ті роки дуже актуальною, адже репресії дійшли й до прихильників більшовицьких ідей. Більшість кривдників (і літературних критиків, і чиновників) Михайла Булгакова, які цькували його в 1920-х роках, були репресовані! Письменник уважав цих людей некомпетентними пристосуванцями, які нічого не тямали в літературі та використовували ідеологію як засіб робити кар'єру й нищити талановитих людей.

Водночас Булгаков ставився до керівників Радянського Союзу, зокрема до Йосипа Сталіна, як до безумовного зла, але зла ідейного, щирого і вартого поваги. Він уважав, що вони послідовні у своїх поглядах, передбачувані й діють у межах певних правил. Особисте звернення до уряду, яке звільнило його від цькування і можливих репресій, тлумачилося письменником як підтвердження цієї думки.

Тож у фантастичній «дияволіаді» автор демонструє — коли країна перебуває під владою диявола, то марно й наївно очікувати в ній боротьби добра і зла. Надія лише на те, що велике зло поборюватиме менше. І як би не хотілося приписати йому позитивні риси, добром від цього воно не стане. Характерно, що Воланд у романі не ставить під сумнів устрій Радянського Союзу, а в одному з варіантів фіналу твору прямо висловлює свою підтримку Сталіну (*«він правильно робить свою справу»*).

Особливості композиції та оповідної структури роману

«Майстер і Маргарита» за своєю композиційною структурою — роман-лабіринт, який складається з багатьох сюжетних ліній. Ці лінії достатньо автономні, за своїм змістовим наповненням і стилістичним оформленням вони суттєво різняться.

Головна композиційна особливість твору — наявність у ньому історії про Понтія Пілата, яка, своєю чергою, також є романом, який написав майстер — один із героїв роману Михайла Булгакова «Майстер і Маргарита». Цей прийом створює складну композиційну структуру *«роману в романі»*.

Московські події у творі реалізуються у двох основних сюжетних лініях. Одна з них присвячена фантастичній «дияволіаді» (прибуттю Воланда в Москву і його зітк-

¹ Згідно з християнськими віруваннями ввечері в суботу перед Великодньою неділею вся нечиста сила має покинути землю. Як зазначають дослідники, Воланд із почтом прибув до Москви у середу страсного тижня і пробув у реальному світі три доби — до сутінок у суботу. Деякі з них навіть називають точні дати візиту — з 1 до 4 травня 1929 року, окремо зазначаючи, що ніч на 1 травня також називають *Вальпуржиною ніччю*.

ненню зі світом радянської дійсності), друга — історії життя і кохання головних героїв твору майстра і Маргарити. Композиційно ці лінії тісно переплетені: майстер «скомпонував» роман про Пілата — Воланд був свідком тих подій; Маргарита кохає майстра і допомагає йому створювати роман — Воланд обирає Маргариту королевою балу і на її прохання рятує майстра; Воланд доводить до божевільні поета Івана Бездомного — поет стає учнем майстра.

Важливою композиційною особливістю роману є суголосність історії про Понтія Пілата («єршалаїмських» розділів) з подіями, що відбуваються в більшовицькій Москві 1929 року (насправді у творі автор узагальнено зобразив радянську дійсність кінця 1920-х і до кінця 1930-х років). Крім прямих збігів (Страсний тиждень, страшна гроза п'ятничного вечора після смерті Іешуа в Єршалаїмі і в Москві), обидві лінії роману об'єднані багатьма спільними мотивами, зокрема, мотивом всеосяжності і позачасовості моральних законів, мотивом пригнічення особистості в тоталітарному суспільстві, мотивом відкриття істини та спроб донести її до людей, мотивом зради тощо.

Окремий композиційний прийом, що пов'язує «єршалаїмську» і «московську» частини роману, — це реалізація одного й того самого морального типажу людей у кожній із них. Такими «двійниками», наприклад, виступають Іешуа і майстер (їм обом відкрилася істина, яку вони хотіли донести до людей), Левій Матвій (учень Іешуа) й Іван Бездомний (учень майстра), Іуда (втерся в довіру до Іешуа і написав на нього донос) і Алоїзій Могарич (учинив так самісінько з майстром).

Усі три основні сюжетні лінії — історія Пілата, фантастична «дияволіада» й історія майстра і Маргарити — сходяться наприкінці роману і надають йому композиційної завершеності. Точкою, у якій зійшлися долі всіх героїв, став світ вічності, де своє воздаяння отримали не лише майстер і Маргарита, а й римський прокуратор Іудеї Понтій Пілат.

У романі «Майстер і Маргарита» є три типи оповіді. «Єршалаїмські розділи» написані об'єктивно-реалістичним стилем історичної хроніки. Оповідь фантастичної «дияволіади», де автор карикатурно зображує мешканців Москви та їхні дріб'язкові бажання, — сатирично-фантазмагорична і за стилем нагадує фейлетон. У цій частині присутній образ автора (як і в історії майстра та Маргарити), який спілкується з читачем, пліткує, зловтішається з процесу «перевиховання» москвичів.

Історія Майстра і Маргарити, навпаки, написана лірично-сповідально, подекуди майже романтично (любов вразила, як «блискавка», як «фінський ніж», звела їх «сама доля» і «створені вони одне для одного навіки»). Автор симпатизує героям: «За мною, читачу! Хто сказав тобі, що немає на світі справжнього, вірного, вічного кохання?»



Майстер і Маргарита (ілюстрація українського художника Івана Кулика)

Морально-філософський зміст єршалаїмських розділів твору

Головний герой єршалаїмських розділів — прокуратор Понтій Пілат, його історія значно обсяжніша за два короткі епізоди з Ієшуа Га-Ноцрі, однак морально-філософський зміст цих розділів пов'язаний із мандрівним проповідником.

Проповідь Ієшуа — це спроба знайти відповідь, як вижити в жорстокому тоталітарному суспільстві, де втрачена довіра між людьми, а суспільні взаємини побудовані на залякуванні. На думку Ієшуа, потрібно не втрачати віру в людей, тому що *«лихих людей немає на світі»*. До кожного можна достукатися і знайти добро в його душі, звідси постійне звертання (навіть до убивць) *«чоловіче добрий»*.

За спогадами сучасників, Михайло Булгаков уважав головним в образі Ієшуа його *«безкомпромисне розуміння, що боягузтво є найбільшим пороком»*. Саме страх перед можливим насиллям робить людей лихими і змушує до вчинків, які суперечать ідеалам *«істини і справедливості»*. Повністю подолав свій страх і став справді «доброю людиною» лише Ієшуа. Понтій Пілат пошкодував, що не переступив через свій страх, тож провів у каятті майже дві тисячі років. Майстер змирився зі своїм страхом, тому не потрапив у *«світло»*, а отримав лише *«супокій»*.

Те, що Понтій Пілат виявився здатним на муки совісті та розкаяння, виглядає в романі прикладом торжества добра і справедливості. Доля Пілата несе в собі великий позитивний заряд для громадян тоталітарного суспільства — подолання страху і щире каяття рано чи пізно очищає душу і дає прощення.

Класна дошка

Філософська проблематика роману «Майстер і Маргарита»

- проблема добра і зла;
- проблема свободи волі людини;
- проблема морального вибору людини;
- проблема справедливості і милосердя;
- проблема стосунків влади і людини, влади і митця;
- проблема невідворотності покарання

Трагізм долі митця. Проблеми кохання і творчості

Трагізм долі митця глибоко розкритий на прикладі долі майстра — одного з головних героїв роману «Майстер і Маргарита». Образ майстра в багатьох моментах дуже схожий на самого Михайла Булгакова, починаючи від ставлення до творчого процесу, небажання писати ідеологічно заангажовані твори і закінчуючи такими важливими біографічними подробицями з життя письменника, як заборона на публікацію його творів і шалені нападки літературних критиків.

Саме майстрові належать проникливі слова, що є ключами для розуміння роману: *«Певно, коли люди до краю зневажаєні, як ми з тобою, вони шукають рятунку від потойбічної сили! Ну, що ж, згоден шукати там»*.

Майстер відрізняється від усіх згаданих у романі письменників, він єдиний не зраджує своєму натхненню, незважаючи на політичну ситуацію та ідеологічні потре-

би влади. Герой рішуче заперечує, коли його називають письменником, він — майстер, тобто Справжній Митець. Роман про Понтія Пілата герой не писав, а «творив», «компонував», «вгадував».

Роки натхненної праці над романом припали на найкращий період в житті майстра, це був час його великого кохання до Маргарити, його «таємної дружини», захопленої творчістю героя (роман її «поглинув», «у цьому романі — її життя»). Однак усе змінилося, коли майстер вирішив опублікувати твір. І ось тут героєві довелося мати справу з людьми «зі скошеними до носа від безнастанної брехні очима» — письменниками і літературними критиками, які не служать мистецтву, а обслуговують ідеологічні потреби тоталітарного режиму. Його почали цькувати в пресі.

Майстер готовий був здатися, але його кохана, впевнена у таланті свого обранця, спонукала до нерівної боротьби, що лише посилювало запал критиків. Тоді майстер відчув страх і спалив роман. Передчуття його не підвели — того ж вечора героя заарештували за доносом, що він зберігає у себе нелегальну літературу. Спалення рукопису фактично врятувало автора від серйозних проблем, після арешту він провів у в'язниці лише три місяці. Але й цього виявилось достатньо: «В очах його зринали й тріпотіли страх і шал».

Доля митця, який не готовий обслуговувати потреби влади, в тоталітарному суспільстві трагічна, сповнена смертельних небезпек. Його чекають не лише заборона на друк, цькування, а й допити, арешти, в'язниця і смерть. Цей шлях пройшло чимало знайомих Михайлові Булгакову митців (наприклад, поет Осип Мандельштам і режисер Всеволод Мейерхольд).

Майстра чекала інша доля — страх довів його до психіатричної лікарні і зруйнував майбутнє митця, залишивши тільки кохання до Маргарити: «У мене більше немає жодних прозирань, ані натхнення також, ніщо мене довкола не обходить, окрім неї, мене зламали, мені тоскно...» Його переслідувало божевільне бажання викреслити роман зі свого життя, так ніби й не було, і повернути «золоту пору», коли він жив «в підвалі невеликого будиночка в садку». Водночас герой готовий зректися не лише роману, а й Маргарити, щоб не зламати їй життя.

Відданість майстра коханій зустріла не меншу відданість Маргарити, для якої життя без коханого — «порожнеча». Відчайдушна жінка пішла на угоду з Воландом, щоб урятувати свого обранця. Але правда життя полягала в тому, що справжній митець, навіть зрадивши своєму призначенню, не міг вижити в тоталітарному суспільстві, тому порятунок чекав на майстра лише у світі вічності.

Для сатиричного зображення автор використовує **іронію** (до прикладу, завжди підкреслено іронічним є спілкування Воланда та його почту з мешканцями Москви), **пародію** (грандіозною пародією на літературне і театральне життя виступають у романі представники письменницьких організацій, їхні збори, побутове життя, розподіл матеріальних благ) і **сарказм** (наприклад, єдине в романі позитивне зображення державної установи стосується психіатричної лікарні; саркастичним є твердження, що письменник — це людина з членським квитком письменницької організації). Розділи, присвячені долі майстра, постають як глобальний трагічний **гротеск** — допомогти справжньому митцеві в тоталітарній країні може лише диявол.

**Предметні компетентності**

1. Розкажіть, як життя видатного письменника *Михайла Булгакова* пов'язано з Києвом, про який він писав: «*Немає красивішого міста у світі, ніж Київ*».
2. Як історичні події *першої половини ХХ століття* позначилися на долі Михайла Булгакова?
3. Яких утисків довелося зазнати відомому письменникові від радянської влади?
4. Що вам відомо про історію створення роману «*Майстер і Маргарита*»?
5. Проаналізуйте особливості *композиції* твору М. Булгакова «Майстер і Маргарита».
6. Розкажіть про головних дійових осіб та особливості «*єршалаїмської*» частини твору.
7. Визначте сюжетні лінії, що містяться в «*московській*» частині роману.
8. Як Михайло Булгаков показав у романі моральну деградацію суспільства?
9. Як у романі поєднуються *реальне* і *фантастичне, буденність* і *містика*?
10. Схарактеризуйте образу *майстра*. Як у долі головного героя роману відобразилися події з життя самого автора твору?
11. Які *моральні проблеми* порушує письменник у романі? Чому питання свободи творчості було актуальним у Радянському Союзі?
12. Як ви розумієте вислів «*Рукописи не горять*»? Розкрийте його *алегоричний зміст*.
13. Визначте *ідею* роману М. Булгакова. Поясніть, чому роман «Майстер і Маргарита» називають *сатирико-філософським*.

Соціальна та громадянська компетентності

1. У чому, на вашу думку, *справжнє призначення митця*?
2. Якою стає роль митця у *тоталітарному суспільстві*? Чи погоджуєтеся ви з думкою про необхідність *ідеологічного складника* у творчості?
3. Поміркуйте, чи існують у романі М. Булгакова для мешканців Москви кінця 1920-х – 1930-х років поняття культури, духовності, вічних цінностей.
4. Спробуйте уявити, як контрастували описані у романі М. Булгакова міщани з ідеологічним зображенням особливої формації радянських людей (вірних лєнінців, свідомих будівників світлого майбутнього, відданих синів Сталіна і т. д.)?
5. Чому державна система і міщанське суспільство намагаються диктувати митцям свої смаки і переконання? А чи не стаємо ми такими самими диктаторами, коли, не розуміючи самовираження митця, відмовляємося сприймати його твори, заперечуємо можливість їх існування?

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті й послухайте «*Тему Воланда*» (*Katipaint Гимн Воланда*), написану білоруським композитором *Ігорем Корнєлюком* до телесеріалу режисера Володимира Бортка «*Майстер і Маргарита*» (Росія, 2005 рік).

Який настрій навіює вам ця музична тема? У чому, на вашу думку, її суголосність із романом Михайла Булгакова?

Зверніть увагу на текст музичного твору:



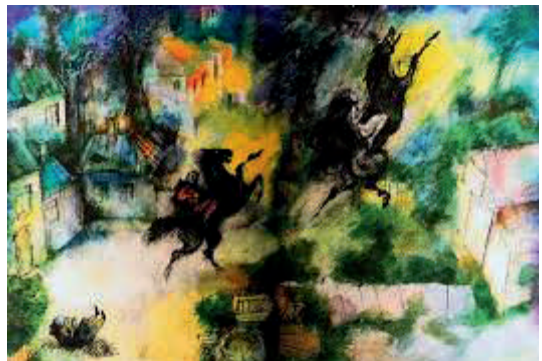
Sator arepo tenet opera rotas.
 Sator arepo tenet opera rotas.
 Igne natura renovatur integra.
 Igne natura renovatur integra.
 INRI, INRI, Abracadabra, INRI, INRI.
 INRI, INRI, INRI, INRI, Abracadabra.
 INRI, INRI, Abracadabra, INRI, INRI.

Перший рядок віршованого тексту є *паліндромом* (словом, словосполученням або реченням, яке однаково читається зліва направо і справа наліво). Його походження пов'язують із раннім християнством і вважають формулою захисту від злих сил. Зміст цього латинського вислову достеменно невідомий і приблизно перекладається так: «Сіяч Арєпо керує плугом», або «Уся робота великого сіяча в його руках».

Наступний вислів («Igne natura renovatur integra») перекладається як «*Вогнем природа оновлюється вся*». З'ясуйте, що означає буквосполучення «**INRI**».

Мистецька галерея

Оригінальні акварельні ілюстрації до роману «Майстер і Маргарита» створив художник *Геннадій Калиновський* (1929–2006). Г. Калиновський — відомий ілюстратор, який працював над оформленням багатьох класичних творів, зокрема видань «*Аліси в Країні Див*» Льюїса Керролла та «*Мандрів Гуллівера*» Джонатана Свіфта.



ШЕДЕВРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІРИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ



РІЗНОМАНІТТЯ МОДЕРНІСТСЬКИХ НАПРЯМІВ І ТЕЧІЙ

Мистецтво Західної Європи початку ХХ століття характеризується надзвичайною різноманітністю напрямів і течій. Якщо попередні художні напрями змінювали один одного впродовж багатьох десятиліть і навіть століть (бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм), то тепер мистецькі групи виникали щороку, пропонуючи загалу нові гасла й естетичні принципи.

Відомий бельгійський поет і драматург **Еміль Верхарн**, один із лідерів **символізму**, що поширився на межі ХІХ і ХХ століть, писав: «Немає тепер єдиного напрямку — існують тепер лише кілька груп, які постійно розколюються

Всі вони нагадують мені рухомі геометричні фігури в калейдоскопі, які миттєво розпадаються і з'єднуються, зливаються і розлітаються, однак перебувають у межах одного і того самого кола — кола нового мистецтва».

Експериментаторство заповнило весь художній процес, хоча багато хто з митців і намагався поєднати новаторські методи із традиційними. Особливо яскраво новаторство виявилось в поезії. Поети-модерністи надавали величезного значення **формі** твору (мові, організації тексту, образній системі тощо), наполягаючи на тому, що *форма вагоміша за зміст*.

Витоки літератури модернізму дослідники вбачають у **романтизмі**, адже новому мистецтву також притаманне бунтарство, протиставлення особистості суспільству, заперечення міщанської моралі. Модерністи, як і романтики, вдавалися до фантастики, відмовившись від соціальної тематики. В останній третині ХІХ століття вони проголосили цілковиту свободу митця від будь-яких правил і канонів (як і романтики свого часу, які в першій третині ХІХ століття повстали проти класицистичної регламентації мистецтва).

Модерністи були в постійному пошуку нових прийомів. Мету своєї творчості вони вбачали не в наслідуванні життя і відображенні грубої дійсності, а в самовираженні, в реалізації власного творчого потенціалу.

Напрями і течії раннього модернізму

Як ви вже знаєте, в період останньої третини XIX – початку XX століття чимало митців-модерністів перебувало під впливом *культури декадансу* з його принципом «*мистецтво для мистецтва*», вишукано-мрійливою споглядальністю, занепадницькими настроями. Декаданс, проголосивши свободу творчості і культ Прекрасного, відмовився від зображення вульгарної дійсності з її фальшивими моральними цінностями та духовною зашкарублістю. Водночас модерністи хоча і наполягали на антиреалістичності мистецтва, вони, як і реалісти, особливу увагу приділяли зображенню *психологічних станів*.

Саме декаданс став віддзеркаленням настроїв, що панували в країнах Західної Європи на межі XIX–XX століть. Європа того періоду опинилася перед питанням невизначеності духовних орієнтирів, перед проблемою розчарування в силі людського інтелекту та в наявності бодай якогось сенсу буття. У багатьох країнах Європи панувало майже містичне передчуття жахливих катастроф XX століття – революції і війни, які й справді не забарилися.

Літературознавці вважають декаданс характерною рисою *першого (або раннього) етапу розвитку модернізму*. Під знаком декадансу формувалися оригінальні мистецькі напрями модернізму. Серед найяскравіших напрямів і течій варто згадати вже відомий вам *імпресіонізм*. Також у Франції кінця XIX – початку XX століть розвивався *символізм*. Прихильники декадансу вважали примітивним реалістичне копіювання дійсності у творах, вони розуміли мистецтво як щось вище за реальність. Символісти прагнули пов'язати дійсність зі *світом ідей*, створити «*вищу реальність*», яка досягається не раціонально, а інтуїтивно, через осяяння.

1. Розкрийте суть новаторства збірки **Шарля Бодлера** «*Квіти зла*». У чому символізм вірша «*Альбатрос*»?
2. Чому **Поль Верлен** надавав особливого значення музикальності поезії? Згадайте, що таке сугестія.
3. Як у вірші **Артюра Рембо** «*П'яний корабель*» розкривається тема бунту проти всього усталеного?
4. Зробіть висновок про особливості поезії французьких декадентів.

Символізм мав величезне значення для літератури XX століття і вплинув на формування нових мистецьких течій, серед яких *акмеїзм*, *експресіонізм*, *сюрреалізм* та інші. Водночас уже на початку XX століття внаслідок бурхливих світоглядних змін декадентські напрями стали сприйматися як щось застаріле і традиційне та поступилися більш радикальним мистецьким явищам.

У XX столітті модернізм об'єднав у собі літературні напрями і течії, спрямовані на пошуки нових естетичних принципів та прийомів зображення.

У поезії модерністів зовнішній світ переходить у внутрішній, перетворившись у свідомості митця на безліч найхімерніших віддзеркалень і найтонших переливів емоцій. І ніхто, на переконання митців, не може докоряти їм у тому, чи правильно вони «*бачать, відчують і виражають*» свої особисті (часто трагічні) переживання.

Поступово модерністи від декадентської ідеї *власного самовираження* приходять до ідеї *вираження творчої енергії та духу всього людства*. Ця теза стала визначальною у другому етапі розвитку модернізму – у бунтівному *мистецтві авангарду* (у перекладі з французької «*передовий загін*»). Індивідуалізм та суб'єктивізм витончених

переживань поступається перед глобальним відчуттям «Я», спраглою діяльності і дотичного до всіх подій Усесвіту.

Авангардне мистецтво (або авангардизм) виникло в Італії і поширилося на інші країни Європи. Авангардизм є сукупністю художніх напрямів і течій (футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, експресіонізм та інші), що характеризуються *антиреалістичністю* та *експериментаторством*.

На думку авангардистів, мистецтво не може залишатися чимось допоміжним до дійсності, її банальним відображенням. На відміну від декадентів, чимало авангардистів закликали до *деестетизації мистецтва*, вони вірили в технічний прогрес та енергійно оспівували машини і революції. На бунтівну ідеологію авангардизму вплинули зокрема і події початку ХХ століття: революції і Перша світова війна, що призвели до величезних людських жертв. Вони стали підтвердженням передчуття історичної катастрофи й абсурдності світу, яке панувало в мистецтві кінця ХІХ століття.

Прихильники радикального авангардизму, зокрема *футуристи*, заперечували будь-які мистецькі авторитети, прагнули до руйнування літературних традицій, закликаючи *«плюнути на Олтар Мистецтва»*, знищити і минуле, і сучасне. Авангарду притаманні гротеск і пародіювання. Авангардисти відмовлялися від логічних зв'язків у тексті, від граматики, створюючи нову, лише їм зрозумілу мову, нові форми мистецтва.

Дадаїсти теж закликали звільнити творчий процес від контролю розуму, віддатися хаотичному потоку свідомості, стихійного словотворення, звести мистецтво до дитинної гри (*«мистецтво — це не серйозно»*). Деякі дадаїсти прагнули візуалізації поезії, запозичивши в кубіста Пабло Пікассо техніку колажу, вони вирізали слова з газет і хаотично поєднували їх у вірші. Дадаїзм відіграв важливу роль у формуванні одного з провідних напрямів модерністського мистецтва — *сюрреалізму*.

Хоча авангардистам властиве апокаліптичне світовідчуття, вони, на відміну від декадентів, займали активну життєву позицію, закликаючи до зміни моральних цінностей і знищення бездуховного суспільства. Авангардисти намагалися бути агресивними навіть у своєму впливові на публіку, нерідко вдаючись до скандалів, епатажу і мистецьких провокацій.

Щодо статусу авангардизму єдиної думки не існує: одні критики називають його самостійним культурним явищем, інші — етапом у розвитку модернізму, визнаючи або їхню спорідненість, або — протилежність. Нерідко мистецтвознавці не можуть визначити, до якого з напрямів належить твір того чи того митця.

Класна дошка

Провідні напрями і течії літератури модернізму

Імпресіонізм (лат. *empressio* — враження) — мистецький напрям, який виник у Франції та розвивався в останній третині ХІХ — на початку ХХ століть

фіксація безпосередніх вражень і витончених переживань, а не ідей та думок; зображення не самого предмета чи явища, а враження від них; у центрі уваги суб'єктивне почуття, а не раціональне бачення світу

<p>Символізм (давньогрецьк. <i>symbolon</i> — умовний знак, прикмета) — мистецький напрям, розвивався в останній третині XIX — на початку XX століть</p>	<p>заперечення реалізму; перетворення конкретного образу на багатозначний символ; пошуки зв'язку між реальним таємничим світом, тлумачення прихованих змістів, спрямованість до ідеального світу, вираження <i>невисловлюваного і непізнаного</i>; використання <i>звукопису, асоціацій</i></p>
<p>Експресіонізм (лат. <i>expression</i> — вираження) — авангардистський літературний напрям, який розвивався з 1905 по 1920-ті роки, утвердився в Німеччині. Протиставлявся імпресіонізму та нату-ралізму</p>	<p>зображується не життя, а суб'єктивне ставлення до нього, сама суть дійсності; гранична емоційність, естетизація болю і страждань; трагічне світовідчуття; тема смерті, провини, приреченості, самотності; тлумачення світу як ворожого, дисгармонійного, абсурдного і непередбачуваного; заперечення літературних традицій</p>
<p>Акмеїзм (давньогрецьк. <i>akme</i> — вершина, розквіт, вищий ступінь) — модерністська течія в російській поезії 1910-х років, яка розвинулася із символізму, але водночас відмежувалася від цього напрямку</p>	<p>відмова від надмірної абстрактності і містичності символізму, багатозначності символу; відкритість до предметності <i>«барвистого життя; звернення до принципів «чистого мистецтва»</i>; використання асоціацій, релігійних мотивів, образів Античності і Середньовіччя</p>
<p>Футуризм (італ. <i>futurismo</i> від лат. <i>futurum</i> — майбутнє) — авангардистська течія, що була актуальна в 1920–1930-х роках. Виникла в Італії. Футуристи закликали знищити здобутки попередніх епох (музеї — це смітники)</p>	<p>оспівування науково-технічного прогресу, цивілізаційних катастроф як засобу оновлення світу; заперечення психологізму; словотворчість, відмова від граматики, відмова від милозвучності; динамізм</p>
<p>Дадаїзм (франц. <i>dada</i> — гра в конячки) — авангардистська літературно-мистецька течія, що виникла в Швейцарії в роки Першої світової війни. Дадаїсти не висували ніяких ідеалів, удаючись до «художнього хуліганства»</p>	<p>використання техніки автоматичного письма, потоку свідомості; заперечення будь-яких авторитетів і традицій, епатаж; проголошення будь-якого виробу твором мистецтва, якщо художник узяв його із звичайного середовища і дав йому назву; повний відхід від загальноприйнятих норм, проголошення <i>«агресивного божевілля»</i></p>

Сюрреалізм (франц. *surrealisme* – надреалізм) – авангардистський напрям у мистецтві, який розвинувся з дадаїзму й утвердився у Франції в 1910–1920-х роках. Залишався актуальним до 1950-х років. Головне завдання – створити нову художню реальність, тобто надреальність

вивільнення творчої свідомості, думки з-під контролю розуму, естетики, моралі; звернення до *підсвідомого*, інтуїції, снів, марень; поєднання (монтаж) непокєднаних або віддалених образів, думок, спогадів; використання *потєку свідомості*, *автоматичного письма*, вільних асоціацій

Екзистенціалізм (лат. *exsistentia* – існування) – песимістичний світогляд, напрям у філософії та літературі, що виник незадовго до Другої світової війни і був актуальним до 1950-х років.

тяжіння до філософії, відсутність чіткої межі між філософським і літературним твором; протест проти нав'язування людині моралі та ідеалів, тоталітарної ідеології; у центрі уваги *саме існування* людини, свобода особистості; тлумачення світу як ворожого і абсурдного



Для тих, хто хоче знати більше

В українській поезії 1900–1910-х років ми також бачимо приклади *авангарду*. Молоді митці-новатори в пошуках нових прийомів та ідей ставали прихильниками різних літературних напрямів й активно об'єднувались в мистецькі угруповання. Під впливом європейського авангардизму, керуючись принципом «*мистецтво заради мистецтва*», вони звернулися до теми втрати ідеалів, мотивів смутку, розчарування. Водночас поети нерідко надавали своїм творам фольклорного забарвлення.

Авангардистські риси ми бачимо у віршах Богдана Лепкого, Петра Карманського, Василя Пачовського, Степана Чарнецького, Михайла Яцкова та інших. Прикладом українського футуризму є, зокрема, поезії **Михайля Семенка** (1892–1937 роки):



Михайль Семенко

Безумить грюками
розривається металъ
скрипить ріже сталь
брякєтах руйнуї
верескливість машинить
лоскіт авто
співають шини
сиренить зойкність
похапливить тупотіння
незримлять крила
тріпоті
гамір залізних експериментів.

Я

Я — жертва погасаючого світу.
Я — поранений звір.
Можливо, що прибув на аероліті
І кинув довкола зневажливий зір.
Дух мій
в захопленні можливостей футурних,
І в крові — безліч архаїчних атавіз.
Я — в пестинні хмарок пурпурних,
Я — скрізь.
Я ховаю в собі всі горіння й інстинкти,
Я — синтеза поетів і мрій.

Я пережив усі конфлікти,
І дивний на мені стрій.
І коли встануть всі звірі й люди,
І коли кинуться всі предки й вороги, —
Я розстебну свою закривавлені груди
І покажу, скільки в мене снаги!
І побачать міць синтетичну й могутню,
І попрохають крові на плями й сліди,
Я віддам всю свою силу
за хвилю незабутню —
Я — вічний, сміливий і молодий! [...]

Михайль Семёнко (Михайло Семенко) — земляк Миколи Гоголя, народився в селі Кибинці Миргородського повіту Полтавської губернії. Його вважають засновником українського футуризму, організатором мистецьких угруповань. Модерністська творчість М. Семенка характеризується експериментаторством, пошуком нових образів і словотворчістю. Поет увів у національну літературу індустріальну та урбаністичну теми. Після нищівної критики Михайль Семенко визнав помилковість свого мистецького світогляду і залишив футуризм. Радянська влада здійснювала шалений тиск на творчу інтелігенцію України, тому українська література не могла розвиватися вільно і залишатися самодостатньою.

Михайля Семенка неодноразово арештовували, у 1937 році його звинуватили в участі в неіснуючій Українській фашистській терористичній організації та в намірі повалити Радянську владу. Поета, як і багатьох українських митців, було розстріляно у київській тюрмі НКВС.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

Предметні компетентності

1. Поясніть, що спільного в художніх принципах *романтизму* і *модернізму*.
2. Які настрої притаманні мистецтву *декадансу*?
3. Прокоментуйте, у чому полягає *антиреалістичність* та *антитрадиційність* модерністського мистецтва.
4. Що ви знаєте про *авангардистську* поезію?
5. У чому основні відмінності між поезією *декадансу* й *авангарду*?
6. Назвіть основні напрями і течії *літератури модернізму*.
7. Які риси авангардистської поезії вас вразили?
8. На прикладі віршів *Михайля Семенка* розкрийте особливості авангардної поезії.

Соціальна та громадянська компетентності

9. Порівняйте долю російського письменника *Михайла Булгакова* й українського поета *Михайля Семенка* в тоталітарному суспільстві.
10. Доведіть, що образ *майстра* був актуальним і для української літератури 1930-х років.





Гійом Аполлінер

(1880–1918)

Гійом Аполлінер — псевдонім *Вільгельма Альберта Володимира Олександра Аполлінарія Вонж-Костровицького*, відомого французького поета і прозаїка польського походження. Гійома Аполлінера називають французьким письменником і мистецтвознавцем. Проте французького громадянства він домогся лише за два роки до смерті.

Гійом Аполлінер прожив коротке, але насичене життя. Він був надзвичайно добродушною і веселою людиною, мав міцну статуру і щире серце. Поет легко сходився з людьми і товаришував з багатьма паризькими митцями, він користувався надзвичайною популярністю та авторитетом у творчих колах.

Гійом був позашлюбним сином, однак, володіючи чудовим почуттям гумору, постійно вигадував про своє походження фантастичні історії, створюючи навколо власної персони ореол неабиякої таємничості. Своїми предками він називав імператора Франції Наполеона і навіть Папу Римського.

Надмірна ексцентричність поета лякала жінок, у яких він закохувався, тому його бурхливі почуття і серйозні наміри зазвичай зазнавали невдач. Поет переживав свої невдачі важко та із затяжними депресіями. Однак саме завдяки безнадійному коханню з'явилися на світ його найкращі поезії.

Походження і дитячі роки

Бабуся майбутнього поета Джульєтта Флоріані була італійкою, а дід Міхал Аполлінарій Костровицький — польським шляхтичем і відставним офіцером. Їхня садиба біля містечка Новогрудок сусідила із садибою видатного польського поета *Адама Міцкевича*, з яким Костровицький товаришував.

У 1860-ті роки розгорнувся визвольний рух польської шляхти за незалежність Польщі від царської Росії. Разом із двома братами у повстанні 1863 року взяв участь і Міхал Аполлінарій Костровицький. Повстання зазнало поразки, і після його придушення братів заслали до Сибіру. Рятуючись від переслідувань, сім'я Міхала Костровицького разом із донькою Анжелікою поспішно виїхала до Риму на батьківщину Джульєтти Флоріані.

Біографи вказують, що Вільгельм Костровицький (майбутній всесвітньо відомий поет) народився в Римі. Спочатку Вільгельм був зареєстрований як знайдене дитя невідомих батьків, однак пізніше двадцятидворічна Анжеліка Костровицька визнала хлопчика сином і записала на своє прізвище.

Анжеліка Костровицька була напівіталійкою-напівполькою, тому рідними мовами її двох синів були польська й італійська. У 1897 році Анжеліка із синами Вільгельмом і Альбертом залишили Італію, яка подарувала поетові чудові спогади дитинства. Спочатку Костровицькі переїхали до князівства Монако, а потім у Францію. Вільгельм здобув добру освіту, багато читав, малював, захоплювався Середньовіччям,

фольклором, міфологією і літературою романтизму. Хлопець навіть видавав рукописний журнал і писав для нього твори. Пізніше всі друзі Вільгельма відзначатимуть його неймовірну начитаність та інтелектуальність.

Коли Вільгельмові Костровицькому виповнилося дев'ятнадцять, сім'я оселилася в Парижі, який тоді був культурною столицею не лише Франції, а й усього світу. Вільгельм на все життя полюбить місто *Шарля Бодлера* і *Поля Верлена*. У багатьох віршах він оспівуватиме паризькі вулиці, будинки, рекламні вогні, заводи, потоки автомобілів, звуки міста...

Юний Вільгельм жив окремо від матері, яка не розуміла його творчих прагнень і потягу до паризької богемі¹. Мадам Костровицька всіх, хто належав до мистецьких кіл, вважала підозрливими особами.

Роки становлення

Життя молодого й енергійного поета-початківця було важким, юнак потерпав від бідності, хапаючись за будь-який заробіток. Вільгельмові довелося працювати службовцем у банку, домашнім учителем французької мови в заможній родині, журналістом, редактором ділового вісника. Юнак під жіночим псевдонімом вів дамську рубрику в бельгійському журналі і навіть брався за роботу *«літературного раба»*, тобто писав твори для замовників, які видавали їх під своїми іменами.

Починав молодий митець як прихильник символістської поезії, у якій відчувався вплив *романтизму* з його емоційною мовою і небуденними образами. *Темою ранніх віршів Гійома Аполлінера здебільшого було кохання.*

Юний поет-інтелектуал пристрасно прагнув любові, але взаємності не отримував. Особливо сильним було його почуття до гувернантки *Анні Плейден*, доньки англійського пастора, з якою Вільгельм разом служив домашнім учителем у домі аристократів. Він освідчився Анні під час їхньої подорожі Німеччиною, в якій вони супроводжували графиню та її доньку. Тут, на берегах річки Рейн, на лоні живописної природи юнак переказував Анні силу-силенну середньовічних легенд, різних мотрошних народних оповідок, пристрасно читав вірші про своє нестримне й палке кохання, якими страшенно лякав дівчину.

Однак ще більше Анну жахали обіцянки Вільгельма викрасти її, щоб одружитись. Юнак двічі робив їй пропозицію руки та серця, і... раптом Анні повідомила, що залишає Європу. Фактично вона втекла до Америки — подалі від залищань цього бурхливого і *«ревнивого поляка»*.

Муки нерозділеного кохання до гувернантки поет вилив у сповнених смутку глибоких поезіях циклу *«Рейнські вірші»* та в рядках вірша *«Пісня нелюбого»* (1901 рік):

...Мій спомине гінкий кораблю
Вже ж ми наплавались удвох
Гірко-солоними морями
Вже ж ми наплакались удвох
І ранками і вечорами

Прощай облудо в п'ятьмі зник
Коханий привид пелехатий
З тією злившись що торік
Її в Німеччині я втратив
І не побачу вже повік [...]

Переклад із французької Миколи Лукаша

¹ *Богéма* (франц. — *циганщина*) — мистецькі кола, для яких нерідко був характерний ексцентричний спосіб життя.



Те, що Аполлінер став всесвітньо відомим поетом і уславив Анні у своїх безсмертних віршах, вона дізналася від біографа Гійома через багато років після смерті митця. Шістдесятирічна жінка самотньо жила в Америці й змушена була працювати гувернанткою в сім'ї, оскільки овдовіла. На прохання біографа поділитися своїми спогадами про видатного французького поета Гійома

Аполлінера вона написала: «Я щаслива, що його творчість заслужила славу, і мені приємно, що мимохіть надихнула його на написання віршів... Він передбачив колись, що перед моєю смертю зі мною станеться щось надзвичайне. Мені здається, що Ваша новина і є цією надзвичайною подією... Він мав рацію, коли говорив, що я не розумію його дивовижної поезії...».

У 1902 році Вільгельм Костровицький (друзі називали його Костро) став редактором фінансового журналу. Робота була нецікавою, а заробітки мізерними. Проте більше часу він займався літературною діяльністю, друкував у періодичних виданнях свої статті про мистецтво, добірки віршів та оповідання. Писав Аполлінер у залах Національної бібліотеки, де були улюблені книги, а також безкоштовні світло і тепло. Тоді ж поет уперше підписав свої твори як *Гійом Аполлінер*. Літературним псевдонімом юнак обрав своє перше ім'я та останнє — Вільгельм і Аполлінарій — змінені на французький манер як *Гійом* та *Аполлінер*.

Поета неабияк цікавило нове мистецтво, яке розквітло в столиці Франції, тому в Парижі він зблизився з багатьма авангардистами — художниками і скульпторами. Аполлінер був знайомий і з українськими митцями-модерністами, зокрема він спілкувався з новаторською групою українських скульпторів-«бойчукістів», заснованою видатним митцем *Михайлом Бойчуком*¹.

Особливою подією в мистецьких колах Парижа стало знайомство Аполлінера у 1904 році з молодим художником *Пабло Пікассо*. Пізніше Пікассо назве зустріч із поетом «початком найчудесніших днів мого життя». Маловідомий тоді іспанський художник-авангардист став одним з основоположників *кубізму* в живописі. Він намагався надати предмету нового значення, акцентуючи увагу на його геометрії, об'ємі тощо, поєднуючи непов'язані між собою мотиви і образи.

Художники-авангардисти вразили Гійома Аполлінера своїм невизнанням авторитетів, іронічним ставленням до творчості уславлених митців. Поступово поет відходить від *символізму*, який на початку ХХ століття здається вже чимось застарілим, характеризуючись досконалою римою, складною образністю і витонченою мовою.

Смілива творчість юного іспанського художника надихнула Аполлінера на експерименти в поезії, у його віршах навіть з'явилися образи з полотен Пікассо. Обидва митці зухвало кинули виклик усьому традиційному й авторитетному, сповідуючи

¹ *Михайло Бойчук* — український художник, графік і скульптор, уродженець Терехівського повіту (Королівство Галичини і Володимирії). Був лідером групи «бойчукістів» і одним із засновників монументального мистецтва в Україні. Навчався у Львові та Кракові, у Віденській і Мюнхенській академіях мистецтв. У Парижі, зокрема, вивчав творчість Пабло Пікассо, захопився ідеями антитрадиційного мистецтва.

У Львові *М. Бойчук* займався розписом церков і реставрацією ікон. З приходом радянської влади відбував заслання, після звільнення у Києві займався проблемою збереження фресок, працював професором у Київському художньому інституті. У 1936 році він, його учні та дружина були заарештовані, а у 1937 розстріляні НКВС як «учасники терористичної групи».

цілковиту творчу свободу. Водночас паризькі художники визнали Аполлінера — автора численних рецензій на їхні роботи — лідером новаторського руху.

Поет-новатор

Гійома Аполлінера захопила революційна ідея поєднання різних видів мистецтва: музики, літератури та живопису. У рецензіях він багато писав про творчий метод Пікассо, пропагуючи *кубізм* в живописі й скульптурі та намагався втілити його принципи в літературі. Через це Аполлінера жартома назвали *кубістом у поезії*. Як у модерністських полотнах Пікассо бачили дійсність, розкладену на геометричні фігури, так і в ліриці Аполлінера у розрізаних образах, множинності тем, у поєднанні несподіваних асоціацій вгадувалася колажність кубізму.

Одного разу в 1907 році Пабло Пікассо сказав Аполлінеру: «Хочу познайомити тебе з твоєю нареченою». Художник представив заінтригованому другові талановиту художницю-ілюстраторку — 22-річну *Марі Лорансєн* (1883–1956). Поет пристрасно закохався в цю маленьку тендітну дівчину, називав її своєю музою.

З Аполлінером пов'язана картина «*Муза і Поет*», на якій він зображений із коханою Марі Лорансєн. Полотно створив друг митця — французький *художник-примітивіст Анрі Руссо* (1844–1910), який згодом здобув світову славу. Цікаво, що, працюючи над цим подвійним портретом, Руссо зняв з Аполлінера точні мірки (навіть носа і рота). Жартівлива манера, у якій зображена закохана пара, неабияк здивувала поета й дуже повеселила тендітну Марі. Цей портрет в історії світової культури став яскравим взірцем мистецтва *авангарду*.

Хоча Аполлінер багато років писав вірші і друкував їх у періодичних виданнях, першу свою поетичну збірку «*Звірслов, або Почет Орфея*» він опублікував лише в 1911 році накладом 120 примірників. У збірці відчувається вплив *французьких символістів*, а назва перегукується з давньою формою «наукового» опису реальних і фантастичних тварин. Наслідуючи статті античних і середньовічних збірок, звертаючись до міфологічних образів, автор у віршованих рядках зображує тварин, яких герой давньогрецьких міфів *Орфей* зачаровував своїм довершеним співом. Мистецтво Орфея впродовж багатьох століть тлумачилося як священнодійство, здатне очистити світ від гріхів. Образ давньогрецького співця Аполлінер зробив центральною фігурою цієї поетичної збірки.



Муза і Поет, 1908 рік

Історія одного злочину

7 вересня 1911 року Аполлінера несподівано заарештували. Його, іноземця, який із погляду тогочасної французької влади мав підозріле походження, звинуватили у викраденні з Лувра кількох давньоєгипетських статуеток і картини «*Джоконда*» («*Мона Ліза*»), написаної *Леонардо да Вінчі*. Згодом виявилось, що секретар Аполлінера промишляв крадіжками статуеток із всесвітнього відомого музею і переховував їх у квартирі поета. Це стало приводом для звинувачення

чень, і митцеві довелося тиждень провести у в'язниці, принизливо доводити свою непричетність до крадіжок і впродовж кількох місяців відповідати перед судом. Ці спогади довго не давали спокою поетові:

...Ось ти в Парижі сидиш перед слідчим
Немов у злочинця у тебе вимагають свідчень

Збірка «Алкоголі», поема «Зона», переклад із французької Миколи Лукаша

Справа дійшла до того, що в газетах, які прагнули насамперед сенсацій, почали писати, що поляк Вільгельм Костровицький очолює міжнародну банду, яка промишляє крадіжками культурних світових цінностей!

Над Аполлінером, який був дуже вразливим і почав піддаватися паніці, нависла реальна небезпека засудження за злочин, якого він не вчиняв. Однак найбільше в цій ситуації вражає те, як швидко згуртувалися друзі Аполлінера: художники, поети, скульптори, мистецтвознавці. Зазвичай ці богемні завсідники паризьких кав'ярень і вечірок любили в очікуванні натхнення весело проводити час, вести довгі розмови про мистецтво і вважали себе далекими від суспільного життя. Проте, коли їхній товариш потрапив у біду, вони зробили все можливе, аби йому допомогти.

Тими днями в Парижі розгорнувся цілий рух за визволення Аполлінера: в одному з кафе організували пункт інформування про перебіг слідства, шкільний товариш Костро взяв на себе обов'язки адвоката. Щодня у пресі друкували статті когось із діячів культури на захист підозрюваного. Також, щоб визволити поета із цієї жахливої історії, справжній злочинець, який давно залишив Париж, надсилав до поліції анонімні листи із зізнаннями, а як доказ доправив до редакції однієї з газет викрадену з експозиції статуетку.

Аполлінера не засудили, але його репутації було завдано сильного удару. Коли в 1913 році його кандидатуру висунули на здобуття престижної літературної *Гонкурівської премії*, поет не отримав її саме через неприємну історію з Лувром.

Гонкурівську літературну премію присуджують за твори, написані французькою мовою. Нагорода названа на честь відомих письменників XIX століття — братів *Жуль і Едмона Гонкурів*.

Едмон де Гонкур (1822–1896) заснував Гонкурівське літературне товариство (або Гонкурівську академію) для

сприяння розвитку французької літератури. Щорічну Премію десять членів журі присуджують від 1903 року й донині. Нагорода має суто символічний характер, на сьогодні вона складає 10 євро. Однак літературна Гонкурівська премія залишається однією з найпрестижніших у світі.

«Джоконду» знайшли через два роки в італійській Флоренції, коли крадій намагався продати її місцевому музею. Проте наслідком кримінального слідства стала депресія поета. Він уважав, що таке необґрунтоване звинувачення йому висунули тільки через те, що формально він був іноземцем. Гійом Аполлінер звернувся до влади із проханням надати йому громадянство, але йому відмовили.

Несподівано в 1912 році добігли кінця й бурхливі стосунки Аполлінера з Марі. Біографи припускають, що її матері, простій вишивальниці, не подобався зв'язок доньки з цим яскравим та екстравагантним чоловіком, інтелектуалом, який потрапляв у скандальні історії. Поет важко переживав розрив із Марі, яка доволі швидко вийшла заміж за багатого аристократа.



Етап зрілої творчості

Друзі серйозно непокоїлися за душевний стан поета, який після ув'язнення дуже змінився, вони хотіли придумати для нього якусь цікаву справу. У 1912 році товариші запропонували Гійому Аполлінеру разом заснувати мистецький журнал *«Паризькі вечори»*. Митець з ентузіазмом погодився, став активним дописувачем у часописі, а згодом і його головним редактором. Із часом журнал *«Паризькі вечори»* перетворився на успішне й авторитетне видання.

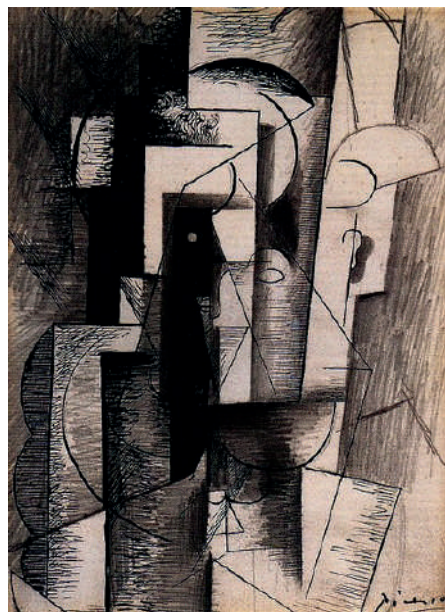
Оскільки Аполлінер як редактор мистецького журналу жваво цікавився всім, що можна було назвати оригінальним, спрямованим на створення нових форм та ідей, він рецензував роботи «нових художників», які брали участь у Паризьких виставках початку ХХ століття. Сучасники вважали, що завдяки Аполлінеру французька публіка навчилася сприймати і захоплюватися кубізмом — мистецьким напрямом, який далеко не всі розуміють і в наш час.

До речі, Гійом Аполлінер став першим поетом, чії портрети були написані в стилі кубізму і виставлені на загальний огляд. Загалом збереглося чимало його портретів, позаяк художникам подобалося зображувати цього могутнього й енергійного чоловіка.

Відстоюючи позиції авангардизму, Аполлінер виявив, що естетичні принципи цього напрямку не сприймали навіть працівники його редакції, виховані на традиціях академічного мистецтва. Аполлінерові, наприклад, довелося активно обороняти від нападок творчість українського скульптора-кубіста *Олександра Архипенка*¹. Через конфлікт із редакцією Гійом навіть на якийсь час покинув роботу в журналі.

У 1913 році Аполлінер видав збірку *«Алкоголі. Вірші 1909–1913»*, у якій помітні риси авангардизму. До книжки увійшли найкращі поезії, створені за 15 років. Серед них були і вірші, в яких оплакувалося втрачене кохання. Твори Аполлінера спричинили шалений шквал критики, через що запальний митець навіть хотів викликати на дуель одного зі своїх опонентів. Друзі-«секунданти» намагалися все звести на жарт, та поет таки домігся вибачень від автора рецензії.

Однак творчість митця поступово завойовувала щирих прихильників, і не тільки у Франції, а й за її межами. Гійом Аполлінер збагатив поезію новими образами. Він відмовився від абстрактної мрійливості, щиро сповідаючись у власних переживаннях.



Кубістичний портрет Аполлінера роботи Пабло Пікассо, 1913 рік

¹ *Олександр Архипенко* (1887–1964) — скульптор і художник, представник кубізму. Уродженець Києва, за участь в учнівських страйках 1905–1907 років, до яких мав стосунок і киянин Михайло Булгаков, був виключений із художнього училища. З 1908 року Архипенко жив у Парижі, разом із Пабло Пікассо і Казимиром Малевичем (роботи Малевича використано для оформлення заставки на сторінці 90) брав участь у мистецьких виставках. Жив у Німеччині і США, отримав американське громадянство. Картини Олександра Архипенка зберігаються в багатьох музеях світу.

Перша світова війна й останні роки життя

Під час Першої світової війни поет у 1915 році пішов добровольцем на фронт, аби довести свою відданість Франції, хоча й досі не був громадянином цієї країни. Гійом Аполлінер служив в артилерії і піхоті, спочатку був рядовим, однак згодом дослужився до офіцерського звання лейтенанта.

На відміну від багатьох митців Гійом Аполлінер — донедавна проникливий співець душевних мук — почувався на фронті цілком упевнено. Товариші згадували надзвичайну мужність і завзятість Аполлінера на полі бою. І Франція нарешті оцінила відданість поета: за особливу відвагу Вільгельма Костровицького як героя нагородили Воєнним Хрестом і надали йому довгоочікуване громадянство. А доля подарувала, нарешті, омріяне щасливе кохання.

Через тиждень після отримання громадянства Аполлінера було важко поранено в голову — уламок снаряда пробив каску. Поет почав втрачати рухомість руки, а пізніше — й усю ліву сторону тіла. Аполлінер переніс складну, але успішну операцію, однак друзі помітили, що в нього з'явилися напади дратівливості.

Гійом Аполлінер після повернення в Париж продовжував багато писати, одружився з юною Жаклін Кльоб і видав збірку прози. Велику поетичну збірку *«Каліграми. Вірші миру і війни (1913–1916)»* митець присвятив своєму другові, який загинув на війні. Ця книжка була надрукована у 1918 році, на жаль, помертвено.

Після повернення з фронту письменник прожив лише два роки. В останні місяці Першої світової війни Європу охопила наймасовіша пандемія іспанського грипу. «Іспанкою» за півтора роки заразилося близько 550 млн людей, а загинуло від неї — понад 50 млн! Тридцятивосьмирічний поет, ослаблений після поранення, заразився цим жахливим грипом і помер у лікарні 9 листопада 1918 року, не доживши до кінця Першої світової війни лише 2 дні.



Для тих, хто хоче знати більше

У 1913 році стався цікавий епізод, пов'язаний з Україною. На художній виставці в Парижі Гійома Аполлінера зацікавила відома картина Іллі Рєпіна *«Запорожці»*, яку, весело сміючись, розглядали відвідувачі. Олександр Архипенко пояснив Аполлінеру, що на картині зображено історичний епізод, коли козаки-запорожці писали листа турецькому султанові. Поет був у захваті від цієї розповіді і створив віршований варіант *«Відповіді запорожців турецькому султану»*, яку з-поміж інших поезій включив до нової збірки віршів *«Алкоголі»*. Цей вірш цілком відповідає вільному духові епатажу авангардної поезії:

Царя небесного харцизе
Високорогий сатано
Не годимося ми в підлизи
Жери-но сам своє лайно
Воно нам в пельку не полізе
Крамарю грецький просмердівсь
Ти тьюлькою на честь ісламу
І палями обгородивсь

Швидка напала твою маму
І ти в дрислинах уродивсь
Подільський кате струп'я вкрило
Тобі все тіло мов шпориш
Конячий зад свиняче рило
Побережи дурний свій гріш
На масті та святе курило

Переклад із французької Миколи Лукаша



Прикметні риси поезії Гійома Аполлінера

- поєднання вишуканої образності з буденністю;
- поєднання розмовної мови, живих інтонацій із поетичністю;
- автобіографізм та сповідальність поезій;
- мотив самотності людини у сучасному світі;
- використання міфологічних і біблійних образів;
- несподівані метафори й асоціації;
- одночасне поєднання подій із різних часових і просторових контекстів;
- багатотематичність у межах одного вірша;
- поезія — для всіх, а не для обраних;
- рвана строфіка, необов'язковість рими; відсутність розділових знаків;
- мистецтво має дивувати, вражати, шокувати;
- сюрреалістична відсутність логічного зв'язку між думками твору, що дає більше змоги його безконечно інтерпретувати

До кінця XIX століття *символізм* почав поступатися своїми позиціями на літературному обширі. Поезія цього напрямку стала надто абстрактною, а багатозначність образів і невиразність смутку — надто розпливчастими. Символізм, що дистанціювався від проблем сучасності і загруз у світі мріянь і марень, потребував оновлення. І французький поет Гійом Аполлінер став одним із найяскравіших представників *новаторської постсимволістської* поезії перших десятиліть XX століття. Він створив новий *поетичний реалізм*, рухаючись від *поезії-гри* до *поезії-життя*, надихнувши на експериментаторство наступні покоління митців.

В історію сучасного мистецтва Аполлінер увійшов не лише як авангардний поет, а також як мистецтвознавець й автор низки термінів.

Зокрема, в 1911 році він увів термін *кубізм*, підхопивши його в одного із

роздратованих відвідувачів виставки нового мистецтва. Вважають, що авторству Аполлінера належить такий новий термін у літературі, як *сюрреалізм*, що його він ужив 1917 року в статті про творчість своїх сучасників.

Літературну творчість Гійома Аполлінера визначають як *авангардистську*, однак його *новаторство* ніколи не мало агресивного характеру. Поет, на відміну від деяких своїх сучасників, не закликав до відмови від мистецьких традицій минулого. У його ліриці відобразилися яскраві риси символізму, давнина і сучасність, вишукана образність і жива мова. Особливість естетики Аполлінера полягає в поєднанні світу глибоких душевних переживань, символістської філософічності, парадоксальності з новітніми засобами віршування та оригінальною побудовою образної системи.

Колись
Колись я ждав себе самого
Казав Гійоме час тобі прийти
Щоб я спізнав нарешті що я за один
Адже я знаю інших
Я знаю їх п'ятьма й ще кількома чуттями [...]
О люди я вас знаю
Почую тільки кроки
І непохитно визначу куди вони прямують [...]

«Кортеж», переклад із французької Миколи Лукаша

Визначною подією в літературному житті початку ХХ століття, що вплинула на подальший розвиток поезії, стала збірка «Алкоголі» (1913 рік). Її новаторські риси привернули увагу сучасників. На тлі елітарно-вишуканої і манірної тогочасної поезії простота багатьох віршів Аполлінера видалася доволі несподіваною. Їхня незвичність, зокрема, була в поєднанні «симпатичного індустріального модерну» з містикою, мук любові з іронічністю, відчуття глобальних цивілізаційних змін із біблійними образами.

Назва книги «Алкоголі» символізує п'янке відчуття повноти життя, яке поет п'є великими ковтками. Це життя вміщує в собі і «смерть кохання», і усвідомлення різноманіття світу-почуттів-образів, і тугу за мріями, що не збулися, і невпевненість перед майбутнім.

Мені й себе вже не жаль
Не можу вимовити мук мовчання
Усі слова що мав сказати обернулися в зірки
Ікар поривається до моїх очей одного й другого
Носильник сонць горю між двох туманностей [...]

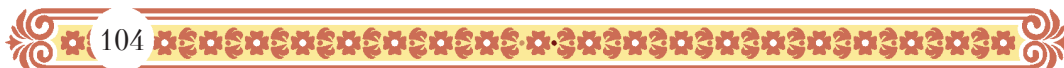
Я чаяв кінця світу
Аж мій кінець настиг ревучим ураганом («Мені й себе вже не жаль...»)

Поет-новатор відкидає зацикленість на обмеженому колі прийомів певного літературного напрямку і створює нову поетичну мову. Аполлінер відмовився від високої тематики і довершеності мови **символістів**. У поезіях збірки «Алкоголі» він не ставить жодних знаків пунктуації, наполягаючи на читанні віршорядка на одному диханні, вважаючи, що кожен віршорядок має власний ритм. Гійом Аполлінер нерідко використовує «важкий ритм», несиметричні віршорядки.

У своїх **постсимволістських** поезіях збірки «Алкоголі» Аполлінер поєднує серйозне з комічним, пише сміливо, розкуто, конструює нові слова, нерідко використовує **верлібр** (вільний вірш), складні метафори, несподівані асоціації, символи, розмовний ритм і навіть «непоетичну» лексику:

«...Он сфінксів череда тюпачить до сфінксарні
пастуший спів обрид на вічнім попасанні...»
(«Злинаючи з висот де мислить вічне світло...»)

«...Акули зирили жадібними очима
На трупи днів що їх черва зірок точила...» («Емігрант із Лендор-Роуда»)



Митець стає творцем нового реалізму — *надреалізму*, який отримав назву «*сюрреалізм*». Під терміном *сюрреалізм* Аполлінер розумів нове мистецтво, яке відображає і розуміє життя навіть більше, ніж реалізм, бачить саму сутність буття. Аполлінер називає себе «поетом сучасності», його цікавить життя в усій різноманітності.

Гійом Аполлінер, перебуваючи біля витоків сюрреалізму, відмовився від формальних правил віршування. Він зосередив усе своє завзяття на максимальному наближенні поезії до життя. У сюрреалістичних творах нема наперед визначеної теми — митець просто записує те, що спливає у його свідомості, — від цілком конкретних відчуттів до асоціативно-таємничих образів. Автор вдається до вільного плину думок і образів, часом використовує записи *реальних розмов*, створюючи у такий спосіб нову поетичну форму — *вірш-бесіду, поему-бесіду*.

Життя в розумінні Аполлінера вміщує в себе також світ ідей, мрій і видінь. Несподівані символи й метафори його поезій перетинаються з цілком повсякденними подіями. Поезії збірки «Алкоголі» передавали не декадентську меланхолійність і відстороненість, а напружений плін буття, рух людства до технічного прогресу, де ліричний герой — і самотній спостерігач, і безпосередній учасник.

Якщо символізму притаманний розвиток однієї теми, то в поета-сюрреаліста зустрічаємо твори, у яких майже *в кожній строфі вводиться нова тема*. Особливим прийомом Гійома Аполлінера стало *одночасне зображення багатьох подій* в одній «картині», потоку *багатьох життів*, що створює щемливе відчуття самотності.

Ти в Парижі самотній між юрбами товпишся
Мимо тебе ревуть чередою автобуси
Туга кохання вогнем підступає до горла
Неначе тобі судилася довічна погорда [...]

Те життя мов картина повішена в темнім музеї
Часом підходиш ближче поглянуть на неї [...]

Збірка «Алкоголі», поема «Зона», переклад із французької Миколи Лукаша

У збірці «Алкоголі» літературознавці вбачають риси не лише *символізму і сюрреалізму, а й футуризму, неоромантизму та інших напрямів*. Однак чіткого визначення належності творчості Аполлінера до певного літературного напрямку чи течії нема, оскільки видатний талант поета не підвладний жодним обмеженням.

До збірки входить відомий вірш «*Міст Мірабо*», навіяний коханням Аполлінера до *Марі Лорансен* і розлукою з нею. Почуття глибокого смутку підкреслене образом моста через річку Сена, що несе свої води через неодноразово оспіваний у цій збірці Париж.

Відомо, що кохана поета мешкала на краю міста, і щоб побачитися з нею, Аполлінерові доводилося перетинати повноводну



*Гійом Аполлінер і його друзі.
Між Пабло Пікассо і Аполлінером стоїть Марі Лорансен (картина Марі Лорансен, 1908 рік)*

Сену через *міст Мірабó*. Цей ліричний твір підняв Аполлінера на один щабель із геніальним Полем Верленом.

Вірш вразив сучасників поета своєю простотою. Його ритм нагадує ритм середньовічної ткацької пісні, які, вишиваючи, любила співати мати Марі — мадам Лорансен. Поет надає цілком буденним образам (річка, міст) нового змісту. Образ моста у вірші *символічний*: він єднає (або роз'єднує) не лише дві частини міста чи протилежні береги, а й закоханих та їхні долі. Поет використав прийом *паралелізму*: міст — руки — очі, підкреслюючи біль втрати і невідворотність прощання.



Міст Мірабó (сучасний вигляд)

У вірші «*Міст Мірабо*» води Сени спливають, як життя, як покоління людей, як «*журба і втіха*», як любов. Неможливо повернути води Сени і так само неможливо повернути кохання. Образ річки набуває філософського змісту, її вічні води струменітимуть, супроводжувані «*днями годинами і хвилинами*», вони мчать у безвість і водночас у майбутнє, ніколи не повертаючись, як і Вічний Час, про який нагадує бій годинника.

У вірші «*Міст Мірабо*» води Сени спливають, як життя, як покоління людей, як «*журба і втіха*», як любов. Неможливо повернути води Сени і так само неможливо повернути кохання. Образ річки набуває філософського змісту, її вічні води струменітимуть, супроводжувані «*днями годинами і хвилинами*», вони мчать у безвість і водночас у майбутнє, ніколи не повертаючись, як і Вічний Час, про який нагадує бій годинника.

МІСТ МІРАБÓ

Під мостом Мірабó струмує Сена
Так і любов
Біжить у тебе в мене
Журба і втіха крутява шалена

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є

Рука в руці постіймо очі в очі
Під мостом рук
Вода тече хлюпоче
Од вічних поглядів спочити хоче

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є

Любов сплива як та вода бігуча
Любов сплива
Життя хода тягуча
Надія ж невгамовано жагуча

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є

Минають дні години і хвилини
Мине любов
І знову не прилине
Під мостом Мірабо хай Сена плине

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є

Переклад із французької Миколи Лукаша

Трагізм подій Першої світової війни розкрито у збірці графічних віршів «*Каліграми. Вірші миру і війни (1913–1916)*», що вийшла друком 1918 року. Цю книгу Гійом Аполлінер присвятив пам'яті загиблого на фронті друга — поета Ренé Даліза. Назва збірки («*вірші миру і війни*») пояснюється тим, що у ній є як довоєнні, так і фронтіві поезії.

У «Каліграмах» Гійом Аполлінер продовжив свої новаторські експерименти, вважаючи, що поєднання різних образів та видів мистецтв розширяє можливості

розуміння нової дійсності. Аполлінер уважав, що головною метою будь-якого витвору мистецтва є руйнування шаблонів, логіки, виклик усьому звичному. На його думку, художник може відмовитися від пропорцій, літератор — від послідовності викладу подій. Головне — викликати подив, вразити. У «Каліграмах» як у новаторському виданні наочно відобразилося прагнення Аполлінера до *експериментаторства* з формою творів; у збірці було закладено підвалини майбутніх поетичних течій.

У збірці «Каліграми» значне місце відведено *темі Першої світової війни*. Поряд із бравурними патріотичними віршами є твори, сповнені болю і усвідомлення війни як жахливої катастрофи. В поезіях утілено трагічний досвід митця, його втому від утрат.

У вірші-каліграмі «*Зарізана голубка й водограй*» ми бачимо поєднання символізму з актуальною проблематикою, використання різних видів мистецтва (поезії та живопису), а також властиву для сюрреалізму відсутність логічного викладу думки і змалювання непов'язаних між собою образів.

Поет щиро тужить за товаришами: хтось із них загинув, хтось, можливо, навіть цієї миті вмирає на полі бою. Він згадує імена друзів — поетів та художників, чиє життєве призначення було в служінні мистецтву, в оспівуванні Прекрасного.

Аполлінер, який сам був на передовій, чудово усвідомлював, що відбувається зараз на фронті з його друзями-митцями, які в Парижі були такими далекими від війни. Водночас поет не просто згадує товаришів, він звертається до них, ніби намагаючись оживити їх у своїй пам'яті. Однак його запитання «*Де ви солдати мої друзі*» залишається без відповіді. І ця відсутність відповіді є знаком того, що їх уже нема.

Переліку імен чоловіків, які пішли на війну, передують імена дівчат, яким у розквіті молодості залишилося тільки молитись, оплакувати загиблих і помирати у відчаї. Поет ніби показує, що разом зі смертю солдатів розірвано життєвий цикл, адже в далекому від війни світі померло майбутнє цих французьких дівчат, які втратили коханих, не стали матерями. Перед нами розкривається не просто жорстокість війни, а її глобально антицивілізаційний характер, її антигуманна природа.

Вірш побудований на прихованій *антитезі* — *життя і смерть, мистецтво і потворність насилля, мир і війна, розквітлі і загиблі, вода і кров*. Вірш «*Зарізана голубка й водограй*» має глибокий *символічний* зміст. Вода — символ життя, вона джерело сили і процвітання. Однак у вірші вона стає водограєм сліз, який разом із ліричним героєм ридає та оплакує тих, хто вже ніколи не повернеться з війни. Вона перетворюється в сонну стоячу (мертву) воду, в якій тонуть дівочі мрії.

В оригіналі твору автор особливо акцентує увагу на морі крові, на садах, що кровоточать, вигублені отруйними олеандрами. Образи «*сонця раненого в траві*» і «*багрянистого горизонту*» створюють враження масштабності (космічності) дійства, наслідки якого матимуть фатальне значення і для прийдешніх поколінь.

Голубка в літературі і фольклорі зазвичай асоціюється із простотою, спокоєм, жіночністю, материнством. У Біблії, до образів якої нерідко звертався Аполлінер,

Каліграмами Аполлінер назвав поезії, у яких написані чи надруковані на папері рядки (або слова, або букви) *утворюють малюнок* (сонце, Ейфелева вежа, жінка в капелюшку, ваза з квітами, водограй і пташка тощо). Такий прийом використовували ще в античні часи. Цим експериментом Аполлінер прагнув досягти єдності зображення і звучання тексту, візуалізації змісту.

голубка є символом життя, оновлення світу, Благої Вісті, а також — безсмертної душі. Однак образ голубки у вірші набуває трагічного образу жінки, майбутнє якої знищила війна. Смерть тихої голубки — це втрата надії і зневіра, це безсенсовна загибель двадцяти мільйонів солдатів Першої світової та мирного населення, це жахаюче абсурдна втрата життів.

ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ

О постаті убиті любі
 О дорогі розквітлі губи
 Міє Марєє
 Єтто Лорі
 Анні і ти Маріє
 Де ви дівчата
 Я вас питаю
 Та біля водограю
 Що плаче й кличе
 Голубка марєвіє

Душа моя в тремкій напрузі
 Де ви солдати мої друзі
 Де ви Біїї Даліз Реналь
 Печальні ваші імена
 Як у церквах ході луна
 Б'ють відгомоном до небес
 Ви в сонну воду глядитесь
 І погляд ваш вмирає десь
 Де Брак де Макс Жакоб Дерен
 Що в нього очі як той Рейн

Де милий Кремніц волонтер
 Вже може їх нема тепер
 Душа ятриться з непокою
 І водограй рида зі мною

А як вони іще живі
 Десь б'ються на Північнім фронті
 Тим олеандри всі в крові
 І сонце ранене в траві
 На багрянистім горизонті

Переклад із французької Миколи Лукаша

Дослідники вважають, що антивоєнний пафос вірша Гійома Аполлінера втілюється й у творчості його друга — Пабло Пікассо. Художник у 1947 році (вже після закінчення Другої світової війни) використав образ голубки на одному зі своїх полотен із назвою «Голуб миру». Відтоді це зображення стало символом миру та емблемою антивоєнного руху.



Мистецька галерея

Розмаїття мистецьких нереалістичних течій було притаманне не лише поезії, а й живопису ХХ століття. Наочним прикладом цього стала творчість видатного іспанського художника Пабло Пікассо (1881–1973), який прожив довге життя і реалізував свій мистецький потенціал в постімпресіонізмі, експресіонізмі, примітивізмі, кубізмі та сюрреалізмі. Деякі його картини написані в реалістичній манері.



*Портрет дружини художника,
виконаний в реалістичній
манері, 1918 рік*



*Мушкетер
(картина в стилі
примітивізму, 1970 рік)*



*Профіль юної дівчини
(картина в стилі пост-
імпресіонізму, 1901 рік)*



*Двоє акробатів
(картина в стилі
експресіонізму, 1901 рік)*



*Дівчина в кріслі
(картина в стилі сюрреалізму,
1952 рік)*



*Портрет
(картина в стилі кубізму,
1910 рік)*



✧ Предметні компетентності

1. Розкажіть про головні події життя **Гійома Аполлінера**. Створіть у зошиті «Facebook-сторінку» Вільгельма Костровицького і заповніть «поля життєпису».
2. Доведіть, що Аполлінер був авангардистом-експериментатором.
3. Виразно прочитайте вірш «**Міст Мірабо**».
4. У чому **суб'єктивність** цього вірша, особливості сприймання і змалювання зовнішнього світу поетом?
5. Знайдіть у вірші «Міст Мірабо» **символи** і розкрийте їх зміст.
6. Прокоментуйте **паралелі** між плином вод Сени і коханням у вірші «Міст Мірабо». Які ще паралелі можна провести?
7. Розкажіть про особливості збірки Г. Аполлінера «**Каліграфи. Вірші миру і війни**». Прокоментуйте назву збірки.
8. Вірш «**Зарізана голубка й водограй**», написаний у 1914 році, називають реквіємом (запокійним твором) за жертвами Першої світової війни. Сформулюйте **ідею** вірша.
9. Визначте риси **сюрреалізму** у творах Гійома Аполлінера. Доведіть, що чим менше у вірші пов'язаних образів, тим ширше поле для тлумачення (інтерпретування).

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті і перегляньте навчальний фільм «**Поет, що малював своїми словами**» (*The poet who painted with his words — Genevieve Emy*). Не забудьте скористатися субтитрами українською мовою.

У чому суть створеної поетом-авангардистом **ідеї «мосту»** між словами і малюнком? Зробіть висновок про величезний внесок



видатного французького поета Гійома Аполлінера в розвиток поетичного мистецтва.

Складіть конспект тексту з фільму «Поет, що малював своїми словами».

Зробіть презентацію «Вірші-каліграфи» Гійома Аполлінера.

Інформаційно-цифрова компетентність

Сучасники залишили нам багато зображень Гійома Аполлінера. Знайдіть в інтернеті світлини поета і створіть «**електронний альбом**». Позначте, які періоди життя митця відображено на них.

Доберіть також для «**альбому**» портрети Гійома Аполлінера, написані його друзями-художниками. Спробуйте визначити, до якого виду мистецтва належать роботи: **традиційного** чи **новаторського** (антитрадиційного).

Якими критеріями ви керувалися? Відповідь обґрунтуйте.

Які з обраних портретів ви б використали для «Facebook-сторінки» поета?





Райнер Марія Рільке

(1875–1926)

Рене́ Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія Рільке — видатний австрійський поет, прозаїк і перекладач. Його поезії мали величезний вплив на літературу ХХ століття. Він, як і *Франц Кафка*, народився в Австро-Угорській імперії, у Празі, мав австрійське громадянство і писав здебільшого німецькою мовою.

З'явився Рене на світ 4 грудня 1875 року в сім'ї звичайного чиновника залізничної компанії Йозефа Рільке. Його мати Софія Рільке — донька імперського радника — була яскравою і обдарованою особистістю, вона звикла до цікавішого й заможнішого життя, ніж міг запропонувати їй чоловік. Про дитинство Рене відомо мало, проте біографи запевняють, що Софія була люблячою матір'ю і мала на сина великий вплив.

Подружжя Рільке розлучилось у 1884 році, коли хлопчикові виповнилося 9 років, і Софія поїхала втілювати свою мрію про аристократичне життя, сповнене яскравих вражень, у Відень, де перебував імператорський двір.

Йозеф Рільке віддав сина у військову школу, а потім — до військового училища. Однак хлопця у 1901 році визнали непридатним до служби через слабке здоров'я. Хоча Рене добре вчився і був серед кращих, п'ять років життя за правилами казарми стали для нього жорстоким випробуванням. Єдиною втіхою для підлітка були вірші, які він складав і, підбадьорюваний учителями, читав їх перед своїми товаришами.

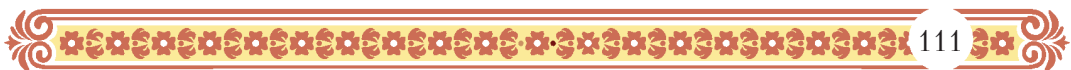
Перші кроки в літературі

Софія Рільке мала літературний хист і мріяла про поетичне визнання сина в аристократичних колах, заохочуючи його до творчості. Рене і справді з часом досяг успіху, здобувши гучну прижиттєву славу. А з матір'ю в поета на все життя залишився особливий духовний зв'язок.

Першу збірку *«Життя й пісні»* Рене видав у 1894 році, коли йому не було ще і двадцяти років. Він присвятив ранні вірші своєму юнацькому коханню — Валерії фон Давид-Ронфельд, племінниці чеського поета. Збірка мала *романтичну* тональність і нагадувала *«Книгу пісень» Генріха Гейне*. Пізніше поет уважав ці вірші незрілими і, як припускають біографи, більшу частину накладу викупив і знищив.

Наступна збірка *«Жертви ларам»¹* вийшла друком у 1895 році і стала прикладом *імпресіоністичної поезії*. У віршах Рене відтворені дитячі спогади, описи природи, вулиць Праги, її двориків і цвинтарів. Юний поет використав богемські народні мотиви, історію та чеський фольклор, надаючи великого значення *музикальності* поетичної мови. Було очевидно, що Рільке все більше занурюється у світ мистецтва. Однак за наполяганням дядька, який хотів передати Рене у спадок свою адвокатську контору, юнак вступив до Празького університету, щоб здобути фах юриста. Та Ріль-

¹ *Лари* — у Давньому Римі боги-покровителі дому. Під час свят статуетки цих богів (бронзові або дерев'яні), які завжди були біля домашнього вогнища, уквітчували.



ке навчався там недовго, і вже в 1896 році енергійний юнак несподівано залишив навчальний заклад та виїхав до Німеччини, вирішивши цілковито присвятити себе поезії. Ці мрії мали серйозні наслідки — стосунки з родиною були розірвані.

У 1896 та 1897 роках Рене продовжив навчання в Мюнхені та Берліні, де слухав лекції з історії мистецтва, подорожував Німеччиною та Італією і писав вірші. Рільке писав, наслідуючи поетів кінця XIX століття — французьких **символістів**, **імпресіоністів** і **неоромантиків**, і створив своєрідну змішану форму віршів.

Юний поет писав багато, вишукано оспівуючи муки кохання і природу, нарікаючи на недосконалість світу, і т. д. Обравши життєвий шлях, Рене був діяльним: він активно листувався з рецензентами, закидав видавців своїми віршами, готував до друку в часописах поезії, які пізніше сам визнав далекими від досконалості.

Духовні шукання Рене Рільке

У житті 21-річного Рене настав період творчих пошуків. У 1897 році в Німеччині він знайомиться із Лу (Луїза) Андреас-Саломе — донькою пруського генерала. Вона народилась і зростала в столиці Російської імперії Санкт-Петербурзі і вважала себе росіяночку. Лу Андреас-Саломе стала яскравим коханням Рене, він обожнював



Благовіщення (картина художника-символіста Генріха Фогелера, 1902 рік)

цю жінку і присвячував їй вірші. Лу була для молодого талановитого митця цікавою співрозмовницею, направницею, вона підтримувала Рільке в духовних шуканнях, тонко відчувала його поезії. За порадою Лу поет навіть змінив своє французьке ім'я Рене на більш звучне німецьке *Райнер*.

Ця вродлива жінка — письменниця, філософ, інтелектуалка — мала надзвичайний вплив на Рільке та багатьох інших видатних особистостей того часу. Рільке із захопленням сприйняв філософські погляди Лу — головною темою багатьох її статей була тема Бога. Вона писала, що Бог нерозривно пов'язаний із природою, він завжди перебуває поряд із людиною, у кожній речі. Однак людина втратила зв'язок із Богом, і відновити його може лише у своєму дитинному погляді на світ, наближаючись до природи або ж перебуваючи у стані творчого самозабуття.

Лу зацікавила юного поета російською літературою, психологізмом творів Федора Достоєвського і православ'ям. Під її впливом Райнер у 1898–1900-х роках здійснив дві подорожі до Росії та України. Під враженням від цієї поїздки Рільке візьметься перекладати твори Михайла Лермонтова, Льва Толстого, Федора Достоєвського, Антона Чехова та інших.

Україна, яка входила тоді до складу Російської імперії, вразила поета чудовими розлогими пейзажами і святинями. Рільке побачив в українському народі вірець *побожності і гармонійної єдності з природою*. Історія і традиції українців зачарували видатного митця, залишивши відбиток у його творчості. Він писав пізніше: *«Згадую оце полтавські степи, надвечірні зорі, хатки, і охоплює душу сум, що мене там немає»*.



Оглядаючи широкі простори України, поет відчув себе частиною Всесвіту, своє єднання з природою і Богом, а в житті народу побачив ідеалізований образ чистого духовного життя дитини, яке він протиставляв практицизму Західної Європи.

Митець побував у Софійському і Володимирському соборах, кілька разів відвідав Києво-Печерську лавру.

Лаврі, що вразила його до глибини душі, Райнер Марія Рільке присвятив низку поезій і захоплено описував її у листах до матері: *«Сьогодні кілька годин мандрував підземними ходами. Це найсвятіший монастир... У моїх руках горить свіча. Я пройшов усі ці підземелля раз на самоті, раз із людьми».*

Також Рільке навідав Харків, Кременчук, Полтаву, полтавські села, здійснив подорож Дніпром і відвідав у Каневі могилу Тараса Шевченка, вшанувавши пам'ять видатного поета і художника. Під впливом творчості Шевченка в поезіях Рільке з'явився **образ кобзаря** — співця, виразника народної душі, а збірка *«Кобзар»* завжди була в його бібліотеці.

Рільке, якого в Україні називали Райнером Йосиповичем, мріяв оселитися в Києві. Про це місто поет захоплено відгукувався як про *«місто-сад»*, місто *«близьке до Бога»*. Він з величезним інтересом відвідував святі місця, вивчав культуру Київської Русі, її мову, історію.

Наслідком подорожі в Україну стали збірка оповідань *«Історії про Господа Бога»*, а також збірка молитовної лірики *«Книга годин»*, яка зробила Райнера Рільке відомим. До неї ввійшли поетичні цикли *«Книга життя чернечого»* та *«Книга прощ»*, написані як трепетні звернення київського ченця до Бога. У поезіях *«Книги годин»* стираються межі між реальним і містичним світом, створюється враження єдності з таємничим і водночас таким близьким і рідним Богом. На сторінках творів відчувається присутність Бога поряд із людиною у всеохопній Безмежній Дійсності.

«Книга годин» позначена впливом **символізму** і є своєрідною збіркою релігійних осянянь. Вона містить роздуми про сенс життя, віру, в ній оспівано щире і радісне любов до Бога.

Живе зацікавлення українською історією, козаччиною і фольклором відобразилося в прозових притчах Рільке *«Пісня про правду»* і *«Як старий Тимофій помирав співаючи»*. Також упродовж 1902–1904-х років митець переклав найвідомішу пам'ятку Київської Русі *«Слово про Ігорів похід»*, яка була опублікована аж у 1930 році — вже після смерті австрійського поета.

«Подорож на Схід» набула для митця особливого сенсу: він отримав насагу на довгі роки. Через усю його творчість проходить **тема Бога і митця**, чий істинний незаплямований талант робить його богорівним.

Мистецька колонія Ворпсвёде

Повернувшись до Німеччини, Рільке оселяється недалеко від Бремена в селищі Ворпсвёде. Тут група художників заснувала мистецьку колонію, яка швидко стала відомою і, до речі, існує й досі. У Ворпсвёде поет знайомиться з художниками, які представляли **югендстиль** (*молодий стиль*), — німецький і австрійський модернізм.

Художники з Ворпсвёде прагнули простоти зображення дійсності та виступали проти засилля принципів академічного мистецтва. Вони вважали живопис, створений



у міських студіях за традиційними канонами високого мистецтва, штучним і далеким від життя. Запевняючи, що дійсність може бути цікавою і без ідеалізації та академічного облагородження, молоді художники закликали писати на природі, фіксуючи свої безпосередні враження. У Ворпсведе з'їжджалися з усієї Європи не лише живописці, а й поети, музиканти і скульптори.

У творчості найяскравіших представників Ворпсведе, зокрема й одного із засновників колонії – відомого художника Генріха Фогелера (1872–1942), втілювалася естетика **символізму**, з властивою для цього напрямку особливою увагою до кольору і спокійних обрисів. Результатом перебування Рільке у Ворпсведе стала поява і видання однойменної монографії, у якій він розглянув творчі засади п'яти художників-засновників **югендстилю** (включно з Генріхом Фогелером).

У 1901 році поет одружується зі скульпторкою Кларою Вестхофф. Дружина багато розповідала йому про творчість видатного майстра **Огюста Родена** (1840–1917), у студії якого вона навчалася в Парижі майже рік. Рільке зацікавився роботами французького скульптора й, отримавши влітку 1902 року замовлення від одного з німецьких видавництв на монографію про Родена, енергійно взявся до справи.

Паризький період творчості

У 1902 році поет оселяється в Парижі (з Кларою через постійне безгрошів'я вони розлучилися, хоча в подружжя народилася донька). Столиця світової культури неприємно вразила Райнера Рільке гамірністю, «вибагливістю і нервовістю городян», самотністю людини серед «моря будинків», незатишною «механічністю» цивілізації та її залежністю від грошей.

У Парижі Рільке мешкає в злиденному *квартилі Шарля Бодлера*. Під впливом вражень до двох частин «*Книги годин*», створеної після подорожі до Росії та України, поет додає третю частину, якій дає назву «*Книга убогства і смерті*».

Однак, виконуючи замовлення видавництва, Рільке продовжує жити в Парижі, спілкується з Огюстом Роденом і вже в 1903 році видає монографію про цього надзвичайного митця-новатора, який став засновником **імпресіонізму** і **символізму** в скульптурі. До речі, Огюст Роден був шанувальником «*Божественної комедії*» Данте Аліг'єрі та «*Квітів зла*» Шарля Бодлера і створював скульптури та замальовки за мотивами цих творів.

Хоча мистецтво Огюста Родена свого часу немало шокувало його сучасників, воно неабияк вплинуло на формування таланту молодого Рільке. Він навіть підготував про творчість скульптора лекцію, з якою їздив Німеччиною та Австро-Угорщиною. Митець зазначав, що бунтівний Роден, намагаючись позбутися тиску академічного мистецтва, щоб іти власним шляхом, у своїх роботах **керувався не сюжетом, а предметом**. У зображенні людини скульптора абсолютно не цікавили застиглі традиційні пози, запозичені ще з античності. Роден намагався передати не красу довершеного тіла, а рухи, жести й почуття людини.



Райнер Марія Рільке
(картина художниці-експресіоністки
Лу Альбер-Лазар, 1916 рік)

1902–1908 — це роки творчого піднесення австрійського поета. Упродовж цього періоду Райнер Рільке видає чимало книжок, серед них — дві частини *«Нових поезій»* (1907 та 1908 роки). У цих віршах Рільке демонструє свій зрілий оригінальний талант. Очевидно, що спілкування з Огюстом Роденом здійснило переворот у творчій свідомості Райнера Рільке. У центрі його уваги постає *речі*. Поет намагається усунути символістську невиразність образів і навіть відмовитися від образу ліричного героя, від зображення переживань, концентруючись на конкретному об'єкті (речі), який викликав у нього поетичне натхнення.

Рільке багато працює впродовж років, він видає не лише вірші і книжки про мистецтво, а й збірки прозових і драматичних творів, перекладів. Такий напружений спосіб життя мав свої наслідки — у поета, виснаженого поетичними експериментами, настала творча криза, яку поглибили події Першої світової війни.

Останній період творчості

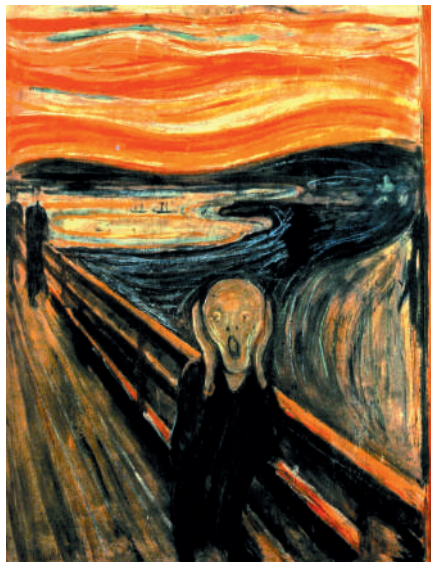
Події Першої світової війни викликали у митця **непереможний жах**. У 1916 році Рільке призвали на службу в австро-угорську армію, яку він проходив у Віденському архіві. Відомий австрійський письменник **Стефан Цвейг**, який разом із Рільке служив в архіві, писав: *«Ніхто з поетів початку ХХ століття, мабуть, не жив тихіше, потаємніше, непримітніше, ніж Рільке. Але це не була навмисна самотність..., тиша ніби сама поширювалася навколо нього... він цурався навіть своєї слави... Мабуть, тисячі людей проходили повз цю молоду людину з трішки слов'янським обличчям, не підозрюючи, що це поет, і до того ж один із найвидатніших в нашому столітті».*

Поет болісно переживав війну і революції, страждав від депресії. Після завершення служби Райнер Рільке мало писав, займаючись переважно перекладами, і жив у Мюнхені, де й зустрів звістку про поразку Німеччини у війні.

У 1919 році митець переїжджає до Швейцарії, де розпочинається його **третій період творчості**. Там він працює над завершенням давно розпочатого циклу віршів *«Дуїнянські елегії»* (або *Дуїнезькі*). Цикл складається з десяти елегій, у яких нема рими і ритму. Це похмурі, часто із затемненим змістом, важкі для сприймання твори.

Заголовок збірки *«Дуїнянські елегії»* взято від назви італійського замку в містечку *Дуїно*, де Рільке гостював, коли почав роботу над цими творами. Поет працював над циклом упродовж виснажливого десятиліття (1912–1922 роки). В елегіях, сповнених трагічного світовідчуття, таємничих образів (*«жахливі ангели»*) і бентежної напруженості, відобразилася основна тема **експресіонізму** — ірраціональність, незбагненність і абсурдність життя.

Між лірикою попередніх періодів та елегіями — прірва, утворена Першою світовою війною. Автор *«поезій для богообраних»* зосереджується на внутрішньому світі людини, яка постійно відчуває страх перед майбутнім і якій *«дати лад ні світові, ані*



Крик
(експресіоністська картина художника
Едварда Мунка, 1893–1910 роки)

собі — несила». У вишуканих і водночас несамовито емоційних віршах поет торкається тем смерті, кохання, творчості, самотності, безсенсовності буття. Світ постає в них безрадісним, сповненим страждань і болю.

Голосу бога ти, серце,
знести не зможеш, — бодай би відчуло хоч по́дув,
цю ненастанну, утворену тишею, звістку. (Переклад Миколи Бажана)

Якщо у віршах із «Книги годин» чернець звертається до Бога, вільно і щиро, знаючи, що його чують, то в «Дуїнянських елегіях» ліричний герой цілком свідомий того, що Бог полишив людей. У відчай перед трагізмом людського існування ліричний герой говорить:

Хто з сонму ангелів вчує мій клич, коли скрикну?
Хай би якийсь і почув, і притис би мене
раптом до серця, — я згину тоді, бо сильніший
він є від мене. Адже ж красаота — не що інше,
як початок Жахливого. Ми іще терпим його
і дивуємось дуже, чому красаота не воліє
знищити нас. Кожен-бо ангел — жахливий.

От я і стримуюсь, от я й ковтаю волення
темних плачів своїх... (Переклад Миколи Бажана)

Після завершення трагічних «Дуїнянських елегій» у творчості Райнера Марії Рільке настає період піднесення. У 1922 році поет на одному диханні створив довершені «Сонети до Орфея». 55 сонетів було написано лише за 14 днів. Тональність цієї збірки різко контрастує з «Дуїнянськими елегіями»: вона спокійніша, здається, що поет, виливши в елегіях увесь свій жах і відчуття приреченості, тепер заспокоївся і знову звернув свій погляд на Вічне Мистецтво, Бога і світ.

І «Дуїнянські елегії», і «Сонети до Орфея» вважають вершинними в творчості австрійського поета. Пройшовши від християнських пошуків через відчай до *орфізму*, митець центральною постаттю циклу сонетів виводить свого улюбленого міфологічного героя — *Орфея*. Давньогрецький співець є своєрідним продовженням образу кобзаря у творчості Райнера Рільке, якого особливо цікавила проблема призначення митця, його здатності впливати на світ і свідомість суспільства.

До Рільке приходить слава, але він переїздить у замок Мюзо в горах Швейцарії — подалі від своїх шанувальників і журналістів. Помер Райнер Марія Рільке в 1926 році у швейцарській клініці після тривалої хвороби на лейкемію. В останньому своєму вірші перед смертю поет написав такі рядки:

...Я, майбуття позбавлений і чистий,
на вогнище страшних страждань зійшов.
Нічого ні придбати, ні посісти
в своєму серці сили не знайшов.
Хіба це я, хто тут ось догоряє?
Вже спогадів не збуджує чуття.
Життя, життя: по той бік всебуття.
Я в полум'ї. Ніхто мене не знає... (1926 рік, переклад Миколи Бажана)

Прикметні риси поезії Райнера Марії Рільке

- створення нової поезії через поєднання традиційних прийомів;
- вишукана образність, використання символів і алегорій;
- філософічність і глибинний психологізм; поезія для обраних;
- перетікання тем із вірша у вірш, із поетичного циклу в цикл;
- тема мистецтва, життя, смерті, релігійної віри;
- самотність людини, яка опинилася сам на сам із власними думками, тлумачиться як самозаглибленість і зосередженість;
- використання міфологічних образів;
- поетизація внутрішнього світу людини; емоційне сприйняття світу;
- ідея цілісності світу і взаємопов'язаності всіх його елементів;
- вірші-речі: естетичне, довершене зображення предметного світу;
- ідея містичного зв'язку людини з Богом; любов до світу;
- відсутність соціальної тематики;
- оспівування природи; антиурбаністична тематика

Літературознавці не мають чіткого визначення літературного напрямку, до якого мала б належати творчість Райнера Марії Рільке. У незвичайних і таємничо-містичних поезіях австрійського німецькомовного митця дослідники бачать риси *символізму* та *експресіонізму*. Однак однозначна класифікація численним шанувальникам, мабуть, і не потрібна. Поета називають найбільш філософським ліриком у літературі ХХ століття, митцем, який *«жив одночасно у двох світах»*. До речі, існує думка, що поезії Райнера Марії Рільке вплинули, зокрема, на формування творчої манери українського поета *Василя Стуса*.

Поезія Рільке — це постійний пошук гармонії у світі — гармонії з Природою, Богом, із самим собою. Філософічний зміст ранньої лірики відображає духовні шукання поета, його роздуми над сенсом буття і світле бажання знайти риси вищої одухотвореності в собі. Особливо яскраво ці мотиви втілились у двох циклах *«Книга чернечого життя»* і *«Книга прощ»*, що ввійшли до збірки *«Книга годин»* (1905 рік):

...Вдивляюсь я в травневу синю ніч,
в якій світи ведуть свої дороги,
і вірю я, що вічності хоч трохи
несу в собі. Вона, зіркам навстріч,
летить, і рине, й тріпотить з тривоги...
Це зву душею. (*«Звете душею те, що в вас бринить...»*, 1897 рік)

Переклад із німецької Миколи Бажана

Вірші *«Книги життя чернечого»* — це молитовні звернення *київського ченця* до Бога, намагання осягнути його і себе. Чернець як людина, яка не тільки має у своїй

душі частинку Всесвіту, а й сама є його невіддільною частиною, радісно вдивляється у Безкрайність і прагне бодай подумки наблизитися до вічної величі Творця.

* * *

Згаси мій зір — я все ж тебе знайду,
Замкни мій слух — я все ж тебе почую,
Я і без ніг до тебе домандрую,
Без уст тобі обітницю складу.
Відломиш руки — я тоді тебе
Впіймаю серцем. Наче між долонь,
А спиниш серце — мозок запульсує;
Коли ж ти вкинеш в мозок мій огонь,
Тебе в крові палючій понесу я.

Переклад із німецької Миколи Бажана

Вірш «Згаси мій зір...» — це екстаз самозречення ліричного героя (ченця). Однак він не мізерія перед лицем Господа. В інших поезіях збірки чернець відчуває свій міцний містичний зв'язок із Богом, трепетну любов до нього і як до свого старшого сина, який посів трон, і як до ніжного вразливого пташенятка, яке потребує його тепла і піклування.

Ми завжди очікуємо Божого заступництва, проте чернець несподівано для нас виявляє почуття особистої відповідальності за Творця. Він називає себе вмістилищем Бога. Чернець зворушливо зізнається Господу, що боїться померти, але не сама смерть його лякає. Ченця мучить думка — що стане з Богом, коли він втратить це вмістилище: *«Як я помру — тоді куди Ти?»*

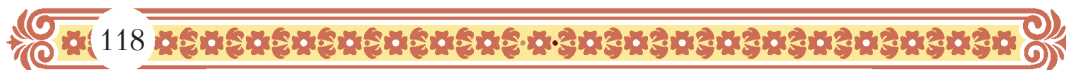
Ритм віршів *«Книги годин»* нагадує то тихе покірне моління, то тужні заклики про милосердя, то відображає бентежну радість усвідомлення величі і всемогутності Творця, до якого подумки може звернутися кожен суций на землі. Мелодійність поетичних рядків Рільке перегукується з імпресіоністською поезією Поля Верлена.

Величезний контраст становлять похмурі вірші про «міста великі і згубні» з циклу «Книга убозтва і смерті». Поет зображує міста як в'язницю для змарнілих людей, які животіють у *«норах стемнених домів»*, де помирає будь-яка надія. Поет переконаний, що бездушна цивілізація не чує Бога. Світ, де *«попідвіконнях зростають діти без просвітку»*, протиставляється благословенній природі, готовій повсякчас дарувати нам квіти, свіжий подих землі і щастя.

Упродовж усього творчого життя Райнер Марія Рільке звертався до теми особливої ролі Поета в житті суспільства та особливої живильної місії мистецтва для людини. Ще в 1899 році молодий Рільке писав:

...Ніщо не мале тут — змалюю я все
великим на тлі золотім.
Може душу чиюсь мій порив піднесе
вгору над долом земним... *(Переклад Миколи Бажана)*

У збірці *«Нові вірші»* (1907–1908 роки) **Поет** звеличує людину, надає їй існуванню високого сенсу. У розумінні Рільке Поет становить основу буття, навіть якщо навколишні не здатні осягнути його високого мистецтва:



...не знали ті, що з ним жили,
що він один був їхнім рідним краєм:
рікою, кручею, зеленим гаєм,
Вони ж — його подобою були. («Смерть поета», переклад Василя Стуса)

Рільке у сповненому смутку вірші «**Орфей, Еввідіка, Гермес**», написаному в 1904 році (збірка «**Нові вірші**»), звертається до відомого сюжету давньогрецького міфу. У ньому легендарний співець Орфей спускається в Аїд — підземне царство мертвих, щоб вмовити владарів відпустити його померлу дружину в світ живих. Завдяки своєму чарівному мистецтву він домогся дозволу забрати з собою кохану **Еввідіку**. Однак Орфей не зміг її врятувати — він не лише озирнувся, порушивши цим угоду з богом, він заперечив головний закон творчості: замість оспівувати землю, її красу, життя, спустився у світ мертвих.

Водночас на порозі жажливих катастроф ХХ століття, якими стали Перша світова війна і революції, у вірші «Орфей, Еввідіка, Гермес» проходить пророча думка: не лише мистецтво має бути рятівним виходом із пільми і порятунком від духовної смерті. Якщо людство, збайдужіле і відсторонене, не дослухається до своїх «орфеїв», воно приречене на вічний морок забуття.

Рільке у вірші «Орфей, Еввідіка, Гермес» звернувся до прийому, який неодноразово використовував у збірці «Нові вірші», — до зміни традиційного погляду на відомий сюжет і нового тлумачення образів. Так, у центрі уваги вірша «Орфей, Еввідіка, Гермес» не душевні переживання стражденного Орфея, а спостереження за подіями з погляду бога Гермеса.

Бог, який веде душу Еввідіки з Аїду, бачить її відстороненість, цілковиту втрату зв'язку із земним життям. Вона вже не пам'ятає свого чоловіка, не розуміє його пекучого душевного болю, а надто, на який мужній крок зважився Орфей, спустившись в Аїд, звідки живим нема вороття.

Водночас смерть у вірші Рільке «Орфей, Еввідіка, Гермес» має особливе тлумачення — це продовження життя, це перехід в інший стан. Ті, хто здійснив цей перехід, пройшовши своєрідне «очищення» від поцейбічних переживань, втрачають цікавість до земного буття, незважаючи на те, що тут сумують за померлими і намагаються воскресити їх хоча б у спогадах.

Найвищим творчим досягненням Райнера Марії Рільке називають збірку «Сонети до Орфея», присвячену юній танцівниці Вірі Оукіама Кнооп (1900–1919 роки), доньки знайомих поета, яка померла від лейкемії. Літературознавці називають цю книгу «світлою панахидою за померлою».



Орфей і Еввідіка (картина Едварда Пойнтера, 1862 рік)

Образ співця Орфея був улюбленим образом у літературі кінця XIX – початку XX століття. З його іменем пов’язане таке явище в літературі як **орфізм**, що виникло з античного культу давнього співця.

Як мистецький термін першим почав уживати це слово Гійом Аполлінер у статтях про творчість молодих художників, порівнюючи вплив їхнього мистецтва на навколишній світ із впливом Орфея.

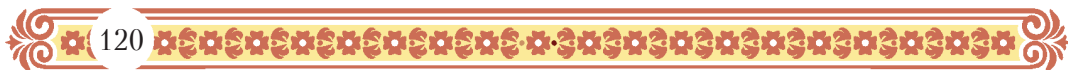
Орфей у поезіях Рільке — це співець, здатний своїм мистецтвом одухотворювати, оживлювати і змінювати світ, нести у нього гармонію і радість вічної творчості. Орфей-митець перекладає мову богів, Всесвіту на мову людей, робить *невисловлюване висловлюваним, а неосяжне — осяжним*. Він бачить сутність усіх речей, тому що знає і життя, і смерть.

Українською мовою твори Райнера Марії Рільке перекладали М. Зеров, М. Бажан, М. Лукаш, Майк Йогансен, О. Луцький, Юрій Клен, М. Орест, П. Тичина, Леонід Первомайський, В. Стус, Б.-І. Антонич, В. Коптілов, Д. Павличко та інші.

ОРФЕЙ, ЕВРІДКА, ГЕРМЕС

Була це душ копальня дивовижна, —
у ній, як жили тихих срібних руд,
тяглись вони крізь тьму. Поміж корінням
струміла кров, що до людей пливла;
тяжким порфіром в тьмі вона здавалась.
Ото й увесь багрянець.
Там були
урвисті скелі, і ліси безлюдні,
і зведені над пусткою мости,
і той сліпий, великий, сірий став,
що над своїм глибоким дном повиснув,
як небо дощове над краєвидом.
І поміж піль, полога і сумирна,
виднілася бліда стяга дороги,
простелена, мов довге полотно.
Дорогою цією йшли вони:
Попереду ішов стрункий мужчина
в киреї голубій; він нетерпляче
і мовчазливо в далечінь вдвлявся,
і крок його жадібно жер дорогу
великими шматками; в нього руки
звисали з-під киреї тяжко й хмурно,
немов забули вже про легкість ліри,
яка отак була вросла в лівицю,
як віть троянди у гілки оливи.
Чуття у ньому начебто двоїлись,
бо мчався зір, неначе пес, вперед,

вертався, і спинявся, і чекав
на повороті ближчому дороги, —
а нюх і слух позаду залишались.
Йому здавалось іноді, що він
вчуває кроки кожного з двох інших,
які за ним узвозом вгору йшли.
Проте це тільки крок його лунав
і вітер ззаду торгав за кирею.
Та він собі казав: «Вони ідуть»,
казав це гучно й до луни вслухався.
Вони ідуть, але страшенно тихо
обоє ходять. От якби посмів
він обернутись (але обертатись
було йому заказано при ділі,
яке він майже довершив), — тоді
побачив би, що йдуть обидва тихі:
це бог мандрівок і доручень дальніх
дорожній шлик над світлими очима,
вперед простерта палиця струнка,
маленькі крила, що об ступні б’ють,
і звірена його руці — вона.
Така кохана, — то її ця ліра
оплакала за плакальниць усіх
аж світ на плач суцільний обернувся,
де знову все було: і ліс, і діл,
і шлях, і поле, і ріка, і звір;
але й в плачливому отому світі



так само, як над іншою землею,
і сонце йшло, й зоріло тихе небо,
плачливе небо в скривлених зірках, —
така Кохана.

Тепер вона ступає поруч бога,
хоч довгий саван заважає йти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.
Вона неначе стала при надії,
не думала й про мужа, що простує
попереду, не думала й про шлях,
що приведе її назад в життя.
Вона в собі вся скупчилась, посмертям
наповнена по вінця.

Як плід вбирає солодощі й тьму,
вона ввбрала в себе смерть велику,
таку нову, що й не збагнути їй.
В дівочості новітній, неторканній
вона вже існувала; стать її
була, немов надвечір юна квітка,
і так одвикли від звичаїв шлюбних
у неї руки, що й самого бога
безкрайно лагідний напутній дотик
її вражав, немов надмірна близькість.

Вона уже — не та білява жінка,
оспівана колись в піснях поета,
вона уже — не пахощі й не острів
широкої постелі, бо уже
вона не власність жодного чоловіка.
Її розв'язано, мов довгі коси,
і віддано, мов пробуялу зливу,
й поділено, немов запас стокротний.
Вона — вже корінь,
і коли нараз
її спинив і з розпачем промовив
до неї бог: «А він таки оглянувсь», —
безтямно й тихо запитала: «Хто?»
А там здаля, при виході у світло,
стояв хтось темний, що його обличчя
не розпізнати. Він стояв і бачив,
як на стежі дороги польової
печальнозорий бог і посланець
безмовно обернувся, щоб іти
за постаттю, яка назад верталась,
хоч довгий саван заважав іти,
невпевнена, і ніжна, і терпляча.

Переклад із німецької Миколи Бажана

ЗІ ЗБІРКИ «СОНЕТИ ДО ОРФЕЯ»

I

Ось дерево звелось. О виростання!
О спів Орфея! Співу повен слух.
І змовкло все, та плине крізь мовчання
Новий початок, знак новий і рух.

Виходять звірі з лісової тиші,
покинувши кубельця чи барліг;
вони, либонь, зробилися тихіші
не з остраху, не з хитроців своїх,

а з прислухання. Рев, скавчання, гам
змаліли в їх серцях. Їм за пристанок
недавно ще була маленька хижа,

де крилася жадливість їхня хижа
і де при вході аж хитався ганок, —
там ти воздвиг в їх прислуханні храм.

Переклад із німецької Миколи Бажана

IX

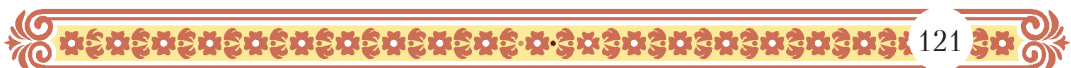
Хто понад тіньми здолав
ліру здійняти,
найсокровеннішу з слав
може співати.

Хто від померлих поїв
маку, той нині
вловить найнижчий з тонів
і в безгомінні.

Образ пізнай, що майне
і почезає
в темних ставках.

Лиш на небесне й земне
царства лунає
голос в віках.

Переклад із німецької Василя Стуса



**★ Предметні компетентності**

1. Що вам відомо про творчість австрійського поета *Райнера Рільке*?
2. Поясніть, чому Райнера Рільке, як і *Франца Кафку*, називають австрійським митцем.
3. Розкажіть про перебування Рільке в Україні.
4. Поясніть, у чому особливість інтерпретації відомого сюжету в поезії Р. Рільке «*Орфей, Еврідіка, Гермес*».
5. Якою постає кохана співця *Еврідіка*? Чи є у неї хоч якісь бажання?
6. Чи розуміє безтілесна тінь Еврідіки, що відбувається? Поясніть чому.
7. Яким постає *Орфей* у творчості Райнера Марії Рільке? Яку особливу місію, на думку поета, несе у світ митець?
8. Поміркуйте, чому Райнера Марію Рільке сучасники називали Орфеєм.
9. Визначте ідею поезії «*Ось дерево звелось...*».
10. Яким поет бачить вплив митця на світ у творі «*Ось дерево звелось...*»?
11. Зробіть висновок, якого значення надає автор справжньому високому мистецтву.
12. Прокоментуйте, що *символізує* образ храму.

Компетентність спілкування державною мовою

Згадайте основні вимоги до написання *есе*.

Напишіть коротке есе на одну із запропонованих тем:

«Роль митця в житті суспільства», «Від завтра мистецтва не стане...», «Коли я стану Орфеєм, то оспіваю...»

Обізнаність та самовираження у сфері культури

28 серпня 2016 року українського письменника і перекладача *Юрія Андруховича* (народився в 1960 році) нагороджено медаллю Гете у вже відомому вам німецькому місті Веймар. Цю нагороду присуджує німецький інститут імені Гете за особливий внесок у підтримку німецької мови і налагодження діалогу культур. Юрій Андрухович перекладав, зокрема, ранні поезії Райнера Марії Рільке. Серед них вірш «*Я завше вдома поміж днем і сном...*»:

Я завше вдома поміж днем і сном,
там, теплі від забав, послули діти,
там любо старцям при вогні сидіти,
повитими світінням, як рядном.

Я завше вдома поміж днем і сном,
там вечорові дзвони, і до ночі

там постаті натомлені дівочі
завмерли над ясним криничним дном.

А над усе — ця липа за вікном.
І всі літа, що мовкли в ній віками,
знов оживають і течуть гілками
на чуйній варті поміж днем і сном.

Знайдіть в інтернеті й прослухайте виступ українського вокального дуєту «*Тельнюк: Сестри*» з ліричною піснею на слова юного Р. М. Рільке «*Я завше вдома поміж днем і сном...*» (*Тельнюк: Сестри — Я завше вдома... Львів 120916*).

Який настрій домінує в цій пісні? Як у музичному творі Галі і Лесі Тельнюк утілилася світла й тиха радість буття?



Анна Андріївна Ахматова

(1889–1966)



Справжнє прізвище видатної російської поетеси — *Горенко*, а народилася вона в курортному селищі Великий Фонтан під Одесою в дворянській сім'ї морського офіцера. Коли Ані виповнився рік, сім'я переїхала до Царського Села (біля Петербурга). У цих місяцях свого часу минули юнацькі роки ліцеїста *Олександра Пушкіна* — улюбленого поета Ані Горенко. Дівчинка обожнювала парки і фонтани царської резиденції, вишукану архітектуру та любила їздити з батьком у петербурзькі театри.

Як згадувала поетеса, сім'я щоліта відпочивала в Севастополі на дачі біля самого Чорного моря. На все життя Анна зберегла захоплення античним Херсонесом і спогади про купання в теплому кримському морі. Пізніше враження про давній Херсонес утілилися в її творчості.

Мати-поміщиця мала чималі статки, а батько досяг у Петербурзі високої посади статського радника, яка прирівнювалася до генеральського чину. Родина, у якій зростало шестеро дітей, жила в достатку, безжурно. Великим нещастям для сім'ї стала смерть від туберкульозу чотирирічної Ірини. Через кілька років від туберкульозу померли і дві старші сестри, хворіла і сама Аня.

Гімназистка Анна Горенко багато читала, знала напам'ять чимало віршів «*про́клятих поетів*» *Шарля Бодлера* і *Поля Верлена*, була тихою тендітною дівчинкою з довгими чорними косами. Всіх знайомих вражала незвичайна врода Ані, глибина блакитних очей, відтінені чорними віями і бровами. Такою її побачив гімназист *Микола Гумільов* і... закохався.

Анна з дитинства писала вірші, і батько, який іронічно називав її *декаденткою*, несподівано суворо заборонив доньці підписувати поезії його прізвищем. Тоді молода поетеса взяла собі за псевдонім дівоче прізвище прабабусі — татарської княгині Параскевії Ахматової. Дівчині подобалося думати, що її рід походить від хана Золотої Орди Ахмата (XV століття).

Юність і перша слава

Коли Ані виповнилося п'ятнадцять, батьки розлучилися, і мати з дітьми з дощового і холодного Петербурга переїхала до родичів спочатку в Євпаторію, а пізніше — в Київ. Жінка сподівалася, що у теплому кліматі діти подолають туберкульоз. У Києві Аня закінчила останній клас гімназії і вступила на юридичний факультет.

Після розлучення батьків життя Анни різко змінилося. Виявилося, що в матері немає засобів для утримання дітей — усі її статки були витрачені ще в Царському Селі. Тож у Києві Горенки жили зовсім по-іншому, ніж раніше, — тепер їм довелося в усьому економити. Дівчина дуже сумувала за Царським Селом і писала, як потім згадувала, багато «*безпорадних віршів*». Коли Ані було важко на душі, вона, щоб заспокоїтися, ходила в храм Святої Софії.



У дев'ятнадцять років (1910 рік) Анна Горенко у невеликій церкві під Києвом повінчалася з Миколою Гумільовим — уже відомим на той час російським поетом *Срібної доби*, автором двох ліричних збірок. Гумільов жартома називав свою юну мовчазну красуню-дружину «*київською чаклункою*». Микола забрав Анну в Петербург, а в 1912 році в них народився син Лев.

Подружжя Гумільових поїхало в Париж у весільну подорож, там вони багато спілкувалося з *поетами і художниками*. Одним із них був маловідомий тоді художник-авангардист запальний італієць *Амедео Модільяні*. Між Модільяні та Анною зав'язалася дружба, а після повернення Гумільових у Росію Амедео писав їй листи.

Під час другої подорожі Анни в Париж Модільяні ходив із нею в Лувр, гуляв містом. Художник створив серію із 16 рисункових портретів Анни. Амедео

робив швидкі портрети поетеси олівцем на папері, сидячи на лавці в Люксембурзькому парку. На жаль, більшість із них не збереглася. Ахматова розповідала, що революційного 1917 року червоноармійці розграбували їхній будинок, а портрети пустили на самокрутки і «*розкурили на цигарки*».

У 1920 році з публікації в журналі Ахматова дізналася про смерть Амедео Модільяні — геніального художника, якого визнали одним із найвидатніших митців ХХ століття.

З 1910-х років розпочалася активна творча діяльність Анни, вона видає першу збірку «*Вечір*» (1912 рік), знайомиться з відомими поетами, зокрема із *символістом Олександром Блоком*, який мав на юну Ахматову величезний вплив.

Однак поетеса не шукала опори у вже визначених символістами шляхах, а долучилася до нової течії в російській літературі — *акмеїзму*. Одним із засновників групи акмеїстів був Микола Гумільов, який уважав, що ця течія має прийти на зміну символізму. Якщо для символістів важлива музикальність поезії, то акмеїсти особливу увагу приділяли барвам світу, живим емоціям, зримій чарівності земного буття.

Акмеїзм проіснував всього кілька років, однак став яскравою і самобутньою подією в російській літературі *Срібної доби*.

Творчість юної Ахматової, у якій домінувала любовна тема, відомі літератори сприймали доволі іронічно. Сама Анна називала свою дореволюційну лірику віршами для «*закоханих гімназисток*». Однак її поезії, сповнені смутку і надзвичайної емоційної напруги, поступово здобували все більшу популярність.

Після виходу у 1914 році збірки «*Чотки*» до Анни Ахматової приходять гучна слава. Молода поетеса стає своєрідним символом Срібної доби і



Анна Ахматова
(картина художника-авангардиста
Наталія Альтмана, 1914 рік)

всього мистецького Петербурга. Анні присвячують вірші, статті, пишуть портрети, а молодше покоління літераторів визнає її безумовний авторитет.

Катастрофа

Із початком Першої світової війни (1914–1918 роки) в ліриці Ахматової з'являється передчуття катастрофи, поезія набуває інтонацій *урочистої молитовності*. У віршах Ахматової посилюється мотив уболівання за долю батьківщини, юнацький смуток змінився почуттям скорботи, роздумами про значення поета в житті народу.

1917 рік став роком ще більших потрясінь, коли еліта російського суспільства після революції змушена була емігрувати, щоб уникнути репресій. Анна Ахматова, над якою також нависла смертельна небезпека, залишилася в Росії. Вона писала:

Мені був голос. Він, утішний,
Позвав мене: «Іди сюди,
Покинь свій край глухий і грішний,
Покинь Росію назавжди.
Я кров із рук твоїх відмию,
Із серця вийму чорний страм,
Я новим іменем покрию
Сліди образ і давніх ран».

Але спокійна і холодна
Руками я замкнула слух,
Щоб жодним словом тим підлотним
Не осквернився скорбний Дух. (Осінь 1917 року)

Переклад із російської Світлани Жолоб

У післяреволюційній Росії почали закриватися незалежні газети і журнали, на столицю (вже перейменовану із Петербурга на Петроград) насувалися «голод і розруха». У ті важкі роки Анна працювала у звичайній бібліотеці Агрономічного інституту, вивчала творчість О. Пушкіна, публікувала свої наукові розвідки.

Поетеса з жахом спостерігала за змінами, що відбувалися в більшовицькій Росії. Анні було гірко бачити непристосовану до важких умов матір, усвідомлюючи, що через безгрошів'я не може забезпечити їй гідної старості.

Сталася біда і з молодшим братом Анни — Віктором Горенком. Його як морського офіцера-дворянина разом із флотськими товаришами у 1918 році захопили більшовики в Севастополі. Матроси-революціонери запропонували молодим білогвардійцям перейти на службу новій «народній владі»



*Анна Ахматова
з чоловіком Миколою Гумільовим і сином Левом*

і цим зберегти собі життя. Однак усіх, хто повірив і склав зброю, заарештували. Вночі за рішенням військового революційного комітету матроси вивезли кілька десятків офіцерів на баржах у море і, зв'язавши колючим дротом, розстріляли. Їхні тіла скинули у воду.

Анна впродовж років була переконана, що 21-річний Віктор загинув у водах Чорного моря. Проте через багато років виявилось, що брат не повірив більшовикам і втік. Він написав рідним, що живе на Далекому Сході на острові Сахалін. Коли ж радянська влада почала арешти і на Сахаліні, переїхав до Китаю.

У 1921 році несподівано заарештували і через три тижні розстріляли колишнього чоловіка Анни Ахматової — поета, перекладача, мандрівника-дослідника, героя війни Миколу Гумільова (подружжя розлучилося 1918 року). Його і ще шістдесятюх осіб звинуватили в участі у бойовій організації проти більшовицької влади. Анна Ахматова все життя намагалася розшукати могилу Миколи Гумільова. Проте місце розстрілу і поховання видатного російського поета Срібної доби досі невідомі.

Новий етап творчості і нові випробування

У 1922 році у впливовій партійній газеті «Правда» з'явилася стаття, що відзначила великий мистецький талант Анни Ахматової, яка після смерті Олександра Блока «*посіла поетичний Олімп*». Її літературні вечори проходять із величезним успіхом, число шанувальників збільшується щодня.

Водночас поетеса з погордою відмовляється від будь-якого перетинання із владними структурами, вона не вступає у партію, не бере участі в офіційних заходах чи зборах. Тож, незважаючи на величезну популярність Анни Ахматової, несподівано її творчість піддається жорсткій критиці. З 1924 року майже перестають друкувати нові і перевидавати вже відомі твори російської поетеси. Пізніше вона писала: «*Моє ім'я викреслено зі списку живих до 1939 року*».

З поетичного Олімпу вона раптово на довгі роки впала у безвість і страх. Щоб якось прожити, Ахматова заробляла перекладами, заспокоюючи себе лише тим, що її не арештовують. 1930–40-ві роки стали для Анни Ахматової суцільним жахіттям. Заарештували і в 1938 році засудили до 5 років таборів її сина Лева Гумільова

(тоді ще студента), до в'язниці потрапило чимало друзів поетеси (серед них митці і науковці) та близькі люди; багато з них загинули.

Анна Ахматова докладала величезних зусиль, щоб визволити сина, але марно. З ув'язненням Лева жінка опинилася в пастці: вона не могла емігрувати, не мала змоги друкуватися, змушена була зважувати кожне своє слово, щоб не погіршити становища сина.

Ці жахливі переживання відобразилися в поезії Ахматової.



Тюремна світлина Лева Гумільова

Тоді ж була створена і *поема «Реквієм»* (1934–1940 роки), видана в Радянському Союзі аж у 1987 році! Слово *реквієм* у перекладі з латинської мови означає *заупокійна служба*, а також *музичний твір, написаний з приводу траурної події*. У поемі відобразилися жахіття, через які пройшла країна під час кривавого сталінського режиму, коли будь-кого могли оголосити «ворогом народу», арештувати, піддати тортурам і знищити.

Коли почалася Друга світова війна, Ахматова жила в Ленінграді, але за наполяганням лікарів була евакуйована і до кінця блокади міста німецькими військами жила в Ташкенті. Під час війни Лев Гумільов зі сталінських таборів пішов добровольцем на фронт, де служив у штрафній роті і брав участь у взятті Берліна.

Анна Ахматова продовжувала писати вірші, але чимало з них знищила, боячись обшуків. Поезії Ахматової завчали напам'ять її друзі та сусіди в евакуації, щоб потім відновити. До речі, серед друзів Анни Ахматової в Ташкенті була і вдова Михайла Булгакова — Олена Сергіївна.

Під час Другої світової війни Анна Андріївна писала патріотичні вірші, в яких говорила від імені народу і страждала разом із ним як жінка і як мати.

У 1944 році поетеса з евакуації повертається в голодний Ленінград, виступає з віршами перед військовими, її збірки готують до друку, також у Москві з успіхом проходять виступи перед читачами. Ахматова з гіркою іронією казала, що влада навіть забезпечила її одягом, у якому вона могла пристойно виглядати на виступах.

Повоєнні роки

Після тривалого мовчання про творчість «російської Сапфо» знову почали писати як про надзвичайну подію в радянській літературі. За кордоном в емігрантських колах з'явилися публікації про її самотній талант. Здавалося, що життя поступово налагоджується. Син повернувся з війни, оселився з матір'ю, здав екстерном іспити і нарешті отримав диплом про вищу освіту. Лев Гумільов улаштувався на роботу і працював над кандидатською дисертацією.

Однак уже в серпні 1946 року на зборах літературно-художньої інтелігенції Ленінграда в тригодинній доповіді один із партійних високопосадовців гостро розкритикував поезію Анни Ахматової.

Якщо раніше твори Ахматової критикували за релігійні мотиви, то тепер у них, на диво, комуністи «видивилися» неприхований еротизм. І радянське ідеологічно зорієнтоване суспільство було нажахане такою «обурливою аморальністю» поетеси. А на партійних зборах по всьому Радянському Союзу трудящі з малограмотним ентузіазмом засуджували «творчість Ахмедова».

Анну Ахматову виключили зі Спілки радянських письменників, у голодному Ленінграді її на деякий час позбавили карток на хліб, заборонили виступи і будь-



Анна Ахматова
(картина художника Веніаміна
Белкіна, 1941 рік)

який друк творів, за які вона могла би отримувати оплату. На поетесу була відкрита справа як на «агентку англійської розвідки», за нею стежили, її розмови прослуховували. Під підозру НКВС потрапляли всі, хто приходив відвідати поетесу, а в листопаді 1949 року знову заарештували її єдиного сина.

Вночі, після обшуку слідчим квартири, поетеса «вчинила самоспалення» — вона кинула у вогонь свої вірші, чернетки, особисті щоденники, фотографії близьких людей, листи — усе, що зберігала як пам'ять. Жінка робила все, щоб найменша дрібничка не зашкодила синові. Після цих подій Ленінградом почали ширитися чутки про самогубство поетеси, і вона, аби спростувати їх, щодня годину стояла біля вікна квартири, в якій мешкала, демонструючи всім, що жива.

Щоб визволити сина, Анна Ахматова, переступивши через свою гордість і непокірність, уперше написала вірші, в яких прославляла партію та її вождя. Назву збірки «Слава миру!», написану до 70-річчя Йосипа Сталіна, розшифровували як «Слава Сталіну!». Радянські критики похвалили Ахматову за високу ідейність і порадили побільше писати таких віршів, однак Лев не був звільнений.

Останньою надією залишався лист, у якому принижена Ахматова особисто зверталася до Сталіна. «Я стара і хвора, і я не можу пережити розлуку з єдиним сином.

Благаю Вас про повернення мого сина...», — писала мати владному тиранові і садисту, за наказом якого було знищено десятки мільйонів ні в чому не винних життів.

Але сподівання знову були марними. Відповіддю Ахматовій став вирок: Лева Гумільова — науковця, учасника війни, кандидата історичних наук — засудили до десяти років Сибіру. Загалом Лев Миколайович Гумільов провів у таборах 14 років!

Відомо, що в 1950 році Йосип Сталін отримав доповідну записку «Про необхідність арешту поетеси Анни Ахматової». Однак цього не сталося. Біографи припускають, що вирішальну роль зіграла популярність письменниці за кордоном і надзвичайний резонанс, який викликали події навколо постаті Ахматової.

На початку 1950-х років у житті Анни Андріївни Ахматової відбуваються повільні зміни на краще: відновлюють її членство в Союзі радянських письменників, а після смерті Сталіна (1953 рік), у 1956 році, повертається із Сибіру син. Лише в 1962 році гоніння на поетесу припиняються, її твори

знову друкують і не тільки на батьківщині, а й за її межами. Анна Ахматова стає лауреаткою міжнародних премій, а в 1965 році отримує почесний диплом доктора Оксфордського університету. Сучасники назвали запізнілу вистраждану славу Анни Ахматової «сивим вінцем».

Перед урочистостями в одній із зал Оксфорду, оглянувши розкішно прибране квітами приміщення, Анна Ахматова сказала: «*Це мій похорон...*». Померла поетеса 5 березня 1966 року після четвертого інфаркту в підмосковному санаторії.



Анна Ахматова в Англії, 1965 рік

ПОЕЗІЯ АННИ АХМАТОВОЇ

Поезію Анни Ахматової називають одним із найяскравіших здобутків *Срібної доби*. У її віршах поєдналися *риси класичної і модерністської поезії*. У доробку поетеси надзвичайно різні твори — від любовної лірики до громадянської поезії, від мініатюр на кілька рядків до епічних полотен і поетичних циклів.

У творчості Ахматової, яка тривала півстоліття, можна виокремити *ранній* (від 1912 до 1925 років) і *пізній* періоди (від 1936 і до смерті). Звісно, цей поділ умовний, оскільки поетична діяльність А. Ахматової переривалася десятиліттями заборон на друк і перебувала під жахливим тиском радянської тоталітарної системи.

Класна дошка

Прикметні риси поезії Анни Ахматової

- поєднання розмовної простоти з відчуттям таємничості і фатальності;
- увага до деталей предметного світу, побутових подробиць;
- напруженість інтонацій, трагічна вишуканість;
- автобіографізм та стримана емоційність поезій;
- біблійні, міфологічні і фольклорні мотиви;
- несподівані метафори та асоціативні образи;
- усвідомлення особливої місії Поета; зв'язок долі Поета з життям народу;
- точне і лаконічне зображення почуттів; конкретність переживань;
- передчуття катастрофи, фатальних змін у житті;
- історичне тло; тема жінки-матері

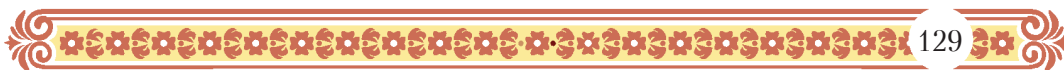
Творчість юної Анни Ахматової — це, насамперед, любовна лірика. В ранніх поетичних спробах гімназистки Ані Горенко відчувався вплив мрійливого *символізму*. Одна з подруг юної поетеси пізніше згадувала про свої враження від її віршів того періоду — *«дуже гарно, але нічого не зрозуміло»*.

Під впливом Миколи Гумільова Анна *«перемагає символізм»* і переходить на позиції *акмеїзму*. Завдання, що ставили перед собою акмеїсти, — реформувати абстрактну естетику символізму і повернути поезії *«живі почуття і плоть»*. Вони протиставляли символістським мерехтливо-туманним образам живий плін буття, який можна було описати словами.

Слово *«акмеїзм»* у перекладі означає *вищий ступінь, квітуча пора*. На противагу містичності, загадковості символізму, акмеїзму була властива більша реалістичність і яскравість об-

разів, *«логічність задуму»* і точність мови. Молоді поети намагалися повернути слову його первісне значення, *«прекрасну ясність»*, а не дошукуватися потаємних змістів і символів.

Поезії трьох ранніх збірок А. Ахматової *«Вечір»* (1912 рік), *«Чотки»* (1914 рік) і *«Біла зграя»* (1917 рік) сповнені кохання, але не абстрактно-м'якого почуття, а почуттів жінки, яка радіє, страждає, мучить свого коханого і мучиться сама. У віршах



поєднується високе і земне, глибинний психологізм і гранична щирість, погляд поетеси і звичайної жінки.

Анна Ахматова не тільки сприйняла поезику акмеїзму, а й розвинула її. Поетеса говорила, що «*вірші ростуть зі сніття*», підкреслюючи цим значущість найменшої деталі, усіх дрібниць буття. У поезіях Ахматової згадуються конкретні місця подій (Царське Село, Київ, Петербург та інші), оживають миттєвості, які підкреслюють напруженість почуттів. Водночас поетеса не розкриває і не пояснює емоційних станів своєї ліричної героїні. Вірші ніби вирвані з життєвого контексту — не мають ні початку, ні закінчення і залишають враження уривчастих *щоденникових записів*.

* * *

Давній Київ ніби вимер,
Дивний мій приїзд.
Над рікою Володимир
Чорний хрест підніс.

Серед саду темнокорі
Липи й осокір,

І до Бога світять гори
Діаманти зір.

Шлях високий, шлях офіри
Тут закінчу я, —
Де лиш ти, мені до міри,
І любов моя.

Літо 1914, переклад із російської Михайла Москаленка

Поступово у віршах молоді Анни Ахматової змінюється інтонація: донедавна сповнені ліризму і самоспоглядання, тепер містять передчуття якоїсь катастрофи. Із початком Першої світової війни (1914 рік) поезія набуває стриманої суворості і навіть якоїсь моторошної пророчості. У післяреволюційних віршах з'являється трагічна тематика, легку мову змінює урочистий ритм *літописів* або ж *народних поховальних пісень* плакальниць і матерів. Поетеса так їх і називає — *голосіння* («*Чи для того я носила тебе, синку, на руках...*», 1918 рік).

Творчість Анни Ахматової дуже *автобіографічна*, в її віршах відображені особисті переживання та реальні події. До таких творів, безумовно, належить «*Новорічна балада*», написана після розстрілу Миколи Гумільова. У баладі спогади і жахливі марення ніби переплітаються з не менш жахливою реальністю:

...Це мій чоловік, я і друзі мої
Зустрічаємо новий рік.
Чого ж мої пальці — мов у крові,
І напій, мов отрута, обп'як?

Господар, що склянку вина підняв,
Був поважний — недвижжя само:

«Я п'ю за землю рідних галяв,
У якій ми всі лежимо!»

А друг, що глянув в обличчя мені,
На спомин раптовий свій
Озвася: «А я — за її пісні,
В яких усі ми живі!»

«Новорічна балада», 1923 рік, переклад із російської Михайла Москаленка

Особливе місце у творчості поетеси належить поемі «Реквієм», яку вона писала впродовж шести років — від грудня 1934 до 1940 року. В радянській літературі було мало митців, які з такою відчайдушною сміливістю, як Ахматова, говорили про терор, про загибель близьких. Поема «*Реквієм*» — один із перших творів, у якому описуються жахиття репресій, а її рядки нагадують поховальні голосіння.

У «Реквіємі» тема єдності Поета з життям народу за часів сталінського терору набула нового сенсу — це тісний зв'язок скорботної долі поетеси з долями безлічі



матерів, з історією рідної країни, це «розповідь про себе і свій народ». Поема стала не абстрактним горюванням про *втрати населення*, а живим болем овдової жінки і нажаханої матері, не здатної захистити найдорожчих для неї людей.

І сина, і Миколу Пуніна (другого чоловіка Анни Ахматової) неодноразово заарештовували. Фатальним для Пуніна стало останнє ув'язнення в 1949 році, після якого він уже не повернувся додому — помер десь у далекому і холодному Сибіру. Сина Анни Андріївни чотири рази заарештовували і двічі засуджували до таборів.

«Реквієм» сповнений євангельських мотивів і людинолюбства, поетеса присвятила його жертвам політичних репресій 1930-х років. Ахматова оплакувала і тих, хто загинув у сталінських в'язницях, і тих, хто, як і вона, носили передачі, годинами стояли під мурами тюрем, щоб отримати звісточку про рідних, і божеволіли з відчаю.

Поема «Реквієм» роками зберігалася у пам'яті друзів, які завчали її, оскільки Анна Андріївна спалювала рукописи. Лише в 1957–1962-х роках Ахматова змогла доопрацювати і завершити поему, однак видавати твір заборонили. Поема поширювалася через «самвидав» — читачі переписували її від руки, і так вона таємно розходила серед знайомих. Уперше «Реквієм» надрукували в Німеччині 1963 року з ремаркою «без відомої згоди автора».



Ув'язнені в сибірському таборі (архівне фото)

Подруга Анни Андріївни Лідія Чуковська згадувала, що ця несподівана новина принесла їм не радість, а страх. Але покарання не було. У Радянському Союзі поему вперше опублікували вже після смерті відомої поетеси, аж у 1987 році.

Письменник і перекладач Борис Зайцев (1881–1972 роки) — один з останніх представників *Срібної доби*, який жив у еміграції та знав Анну в безхмарні часи Петербурзької юності. Він писав із приводу публікації «Реквієму»: «Чи можна було тоді передбачити, що ця тендітна і тоненька жінка видасть такий жахливий крик — жіночий, материнський, крик не тільки по собі, але й по всіх страждених — жінках, матерях, наречених, взагалі про всіх розіп'ятих. [...] Звідки взялася чоловіча сила вірша, простота його, громовисько слів ніби і буденних, але з гудінням поховального дзвону, який вражає людське серце [...]. Написано двадцять років тому. Залишається назавжди німим вироком звірству». (1963 рік)

Дал Ты мне молодость трудную.
Столько печали в пути.
Как же мне душу скудную
Богатой Тебе принести?

Був Ти нещирим у ніжності.
Скільки журби, далебі!
Як же багатством у бідності
Душу зігріти Тобі?

Долгую песню, льстивая,
О славе поет судьба.
Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба.
Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.
Я дрожу над каждой соринкою,
Над каждым словом глушца.

1912

Пісню слави лесливую
Нам доля співа сліпа.
Господи! Та ж недбайлива я,
Твоя рабиня скупа.
Ні прутиком, ні трояндою
Не буду в садах Отця.
Я від кожної тріски падаю,
Здрігаюся від слівця.

Переклад із російської Петра Перебийноса

Широк и желт вечерний свет,
Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на много лет,
Но все-таки тебе я рада.

Сюда ко мне поближе сядь,
Гляди веселыми глазами:
Вот эта синяя тетрадь —
С моими детскими стихами.

Прости, что я жила скорбя
И солнцу радовалась мало.
Прости, прости, что за тебя
Я слишком многих принимала.

1915

Довкола жовтий вечір ліг,
Тремтить квітнева прохолода.
Ти запізнився на стільки літ,
Та радість буде там, де згода.

Присядь до мене ближче ти,
І подивись веселим оком:
Блакитні зошита листки —
Віршів моїх дитячі спроби.

Пробач, що сумно так жила
І сонце бачила несміло.
Пробач, пробач, що багатьма
Я багатьма переболіла.

Переклад із російської Світлани Жолоб

РЕКВІЄМ

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

1961

Ні, не під чужинним небозводом
Вирієм я тішила судьбу —
Я тоді була з своїм народом,
Там, де мій народ, на лихо, був.

1961

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слышала моего имени, очнулась от собственного нам всем оцепенения и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

У страхітливі роки ежовщини я простояла сімнадцять місяців у в'язничних чергах у Ленінграді. Одного разу хтось «упізнав» мене. Тоді жінка з голубими губами, яка стояла за мною і яка, звісно, ніколи в житті не чула мого імені, спам'яталася від заціпеніння, що ним усі ми були скуті, і запитала мене на вухо (там усі розмовляли пошепки):



— А это вы можете описать?

И я сказала:

— Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

1 апреля 1957, Ленинград

ПОСВЯЩЕНИЕ

Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска.
Для кого-то веет ветер свежий,
Для кого-то нежится закат —
Мы не знаем, мы повсюду те же,
Слышим лишь ключей постылый
скрежет

Да шаги тяжелые солдат.
Подымались, как к обеду ранней,
По столице одичалой шли,
Там встречались, мертвых бездыханней,
Солнце ниже и Нева туманней,
А надежда все поет вдали.
Приговор... И сразу слезы хлынут,
Ото всех уже отделена,
Словно с болью жизнь из сердца вынут,
Словно грубо навзничь опрокинут,
Но идет... Шатается... Одна...
Где теперь невольные подруги
Двух моих осатанелых лет?
Что им чудится в сибирской выюге?
Что мерещится им в лунном круге?
Им я шлю прощальный свой привет.

Март 1940

ВСТУПЛЕНИЕ

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осужденных полки,
И короткую песню разлуки

— А це ви можете описати?

І я сказала:

— Можу.

Тоді щось схоже на посмішку промайнуло тим, що колись було її обличчям.

1 квітня 1957, Ленінград

ПОСВЯТА

У такому горі никнуть гори,
Кам'яніє тікищем ріка,
Незворушні лиш в'язниць затвори,
Поза ними «каторжанські нори»
І журба, як смерть, гірка.
Ще для когось, може, віє легіт,
Ніжне сонце за Неву спада —
Ми не знаєм, будневі підлегли,
Чуєм лиш ключів іржавий скрегіт.
Та важкий державний крок солдат.
Дзвонять нам заутрені зловіщі.
Брук столичний одичів, знімів.
Збіжимося — мерці од нас живіші!
Сонце низько, та Нева у вічі
Зблискує надією в імлі.
Врешті — вирок... Сльози рятували:
Назавжди відрізнена од всіх,
Мов на площі — навзнак — згвалтували,
Пси у підворотні недорвали, —
Йдеш, немов сновида...

В мертвий світ...

Де тепер сестриці безталанні
Двох моїх осатанілих літ?
Сніг сибірський, може, їм востанне
Шелестить з-під місяця й не тане?
Всім їм шлю прощальний свій привіт.

Березень 1940

ВСТУП

Це було в ті часи, як всміхався
Тільки мрець: розквітався — і рад.
Наче зайвий доважок, гойдався
При в'язницях своїх Ленинград.
А коли, одурілі від муки,
Уже ткалися в'язнів полки,
Їм уривчасту пісню розлуки



Паровозные пели гудки.
Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных «марусь».

I

Уводили тебя на рассвете,
За тобой, как на выносе, шла,
В темной горнице плакали дети,
У божницы свеча оплыла.
На губах твоих холод иконки,
Смертный пот на челе... Не забудь!
Буду я, как стрелецкие женки,
Под кремлевскими башнями выть.

Осень 1935 Москва

II

Тихо льется тихий Дон,
Желтый месяц входит в дом.
Входит в шапке набекрень.
Видит желтый месяц тень.
Эта женщина больна,

Эта женщина одна,
Муж в могиле, сын в тюрьме,
Помолитесь обо мне.

1938

IV

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей —
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своей слезою горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука — а сколько там
Неповинных жизней кончается...

1938

VII ПРИГОВОР

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.

Паровозні ридали гудки.
Зорі смерті стояли над нами,
І безвинна судомилась Русь
Під кривавими каблуками
І під шинами чорних «марусь».

I

Забирали тебе на світанку,
Мов на цвинтар, тебе провела.
Плачуть діти тобі наостанку,
На божниці свіча опливла.
На устах твоїх — крига ікони,
Смертний піт на чолі... Смертна мить...
Як стрілецькі знеславлені жони,
Під Кремлем буду вити і вить!

Осень 1935 Москва

II

Тихо плине тихий Дін,
Жовтий місяць входить в дім.
Входить в шапці набакир.
Хлібний місяць, лютий мир.
В домі — голод і п'ятьма.

Хвора жінка в нім. Сама.
Мужа вбито. Син в тюрмі.
Хто заплаче по мені?

1938

IV

Уявити б тобі, насмішнице,
Чарівнице в своїм гурті,
Царськосільська весела грішнице,
Що тобі судилось в житті —
Під Хрестами, із передачею,
Дням і чергам втративши лік,
І твоєю слезою горячою
Новорічний скипається лід.
Осокір в'язничний гойдається,
Ні шелесне, а скільки там
Безневинних долъ обривається...

1938

VII ВИРОК

І діждала слова кам'яного,
Придавило груди, ще живі.

Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.

У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

А не то... Горячий шелест лета,
Словно праздник за моим окном.
Я давно предчувствовала этот
Светлый день и опустелый дом.

Лето 1939

VIII К СМЕРТИ

Ты все равно придешь — зачем же
не теперь?

Я жду тебя — мне очень трудно.
Я потушила свет и отворила дверь
Тебе, такой простой и чудной.
Прими для этого какой угодно вид,
Ворвись отравленным снарядом
Иль с гирькой подкрадись,
как опытный бандит,

Иль отрави тифозным чадом.
Иль сказочкой, придуманной тобой
И всем до тошноты знакомой, —
Чтоб я увидела верх шапки голубой
И бледного от страха управдома.
Мне все равно теперь. Клубится Енисей,
Звезда Полярная сияет.
И синий блеск возлюбленных очей
Последний ужас застилает.

19 августа 1939

X РАСПЯТИЕ

Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи.

1

Хор ангелов великий час восславил,
И небеса расплавились в огне.
Отцу сказал: «Почто Меня оставил!»
А матери: «О, не рыдай Мене...»

Що ж, була готова я до всього,
Здужаю і владу слів.

Нині в мене днина клопітлива:
Треба вбити пам'ять і любов,
Треба, щоб душа закам'яніла,
Треба вивчитися жити знов.

Що ж бо інше? Літо палко шепче,
Ніби свято за вікном гуде.
Здавна я передчувала все це —
Дім осиротілий, світлий день.

Літо 1939

VIII ДО СМЕРТІ

Ти ж неминуче прийдеш — чом би й
не тепер?

Зарадити в страшній годині?
Чекаю. Двері навстіж. І вогонь помер.
Тобі що варт, простій і дивній,
Личину будь-яку нацупити? Прийди,
Ввірвись отруєним снарядом,
Чи з гиркою підстережи,
немов бандит,

Чи задуши тифозним чадом.
Чи милу казку вигайдай собі,
Майстриня, вправна в словоблудді, —
Бодай околиші побачу голубі
Й до смерті переляканих кербудів.
Мені вже все дарма. Клубочить Єнісей.
Вгорі Північна зірка сяє.
І синій виблиск люблених очей
Останнім жахом застилає.

19 серпня 1939

X РОЗП'ЯТТЯ

Не рыдай Мене, Мати, во гробе зрящи.

1

Хор янгольський великий час восславив,
Небесна твердь отверзлася вогнем.
Вітцю сказав: «Пощо Мене зоставив!»
А матері: «О, не рыдай Мене...»



2

Магдалина билась и рыдала,
Ученик любимый каменел,
А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.

ЭПИЛОГ

1

Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смешке дрожит испуг.
И я молюсь не о себе одной,
А обо всех, кто там стоял со мною
И в лютый холод, и в июльский зной
Под красною ослепшею стеною.

2

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели:
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что, красивой тряхнув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой!».
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.
Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов.
О них вспоминаю всегда и везде,
О них не забуду и в новой беде,
И если зажмут мой измученный рот,
Которым кричит стомильонный народ,
Пусть так же они поминают меня
В канун моего погребального дня.
А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество,
Но только с условием — не ставит его
Ни около моря, где я родилась:
Последняя с морем разорвана связь,

2

Магдалина билася, рыдала,
Любий учень в горі кам'янів,
Лиш на Матір, що, німа, стояла,
Аніхто поглянути не смів.

ЕПІЛОГ

1

Пізнала все: які спадають лица,
Який з-під вік тече липучий страх,
Які страшні, незгойні запеклися
Клинописи страждання на щоках,
Який вівсяні і смолисті скроні
Зненацька осипає срібний сніг,
Догідно кривляться вуста безкровні,
Пересипає страх сухенький сміх.
Не милосердя лиш собі одній,
Для всіх благаю, хто стояв зі мною
Під люті стужі і в липневі дні
Під красною осліплюю стіною.

2

Надходить урочий для помину час.
Я бачу, я чую, вчуваю всіх вас:
І ту, що надсил до квартирки тяглась,
І ту, що недовго топтатиме ряст.
І ту, що легеньким волоссям — як дим —
Стріпнула: «Ходжу, як додому, сюди!»
Хотіла б згадати я всі імена,
Та віднято список, а де він — хто зна?
Широкий покровець зіткала я всім
Із бідних, у них же підслуханих слів.
Про них пам'ятатиму всюди й завжди,
Якої б мені не приспіло біди.
Коли ж мені стиснуть змордований рот,
Яким прокричав стомільйонний народ,
Хтось, може, нівроку згадає мене,
На проводи тихо мене пом'яне.
Якщо ж у вітчизні, у нашій, трудній,
Поставити пам'ятник схочуть мені,
Я згодна, але заповіту мого
Не руште: край моря не ставте його,
Де я народилась, де сонце й пісок:
Останній урвався із морем зв'язок,

Ни в царском саду у заветного пня,
Где тень безутешная ищет меня,
А здесь, где стояла я триста часов
И где для меня не открыли засов.
Затем, что и в смерти блаженной боюсь
Забуть громыхание черных «марусь»,
Забуть, как постылая хлопала дверь
И выла старуха, как раненый зверь.
И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слезы, струится подтаявший снег,
И голубь тюремный пусть гулит вдаль,
И тихо идут по Неве корабли.

Март 1940 Фонтанный Дом

Ні в царськiм саду, при таємному пні,
Де постать дівоча ще мріє мені.
Поставте ось тут, де я триста годин
Стояла — й замок не відкривсь ні один.
Ось тут, бо і в смерті спасенній боюсь
Забуди про гуркіт зловісних «марусь»,
Про двері, розчахнуті нагло у двір,
Про жінку, що вила, мов ранений звір.
Нехай мені з бронзових мертвих повік,
Як сльози, підталий покрапує сніг,
І голуб в'язничний туркоче в імли,
І тихо Невою ідуть кораблі.

Березень 1940 Фонтанный Дім

Переклад із російської Володимира Затулівітра



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

Предметні компетентності

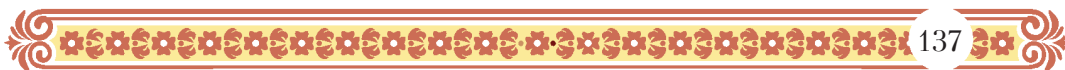
1. Розкажіть, як життя **Анни Ахматової** пов'язано з Україною.
2. Як історичні події вплинули на долю і творчість видатної поетеси?
3. На прикладі вірша «**Довкола жовтий вечір ліг...**» поясніть особливості **акмеїзму** як модерністської літературної течії.
4. Визначте ідею твору «**Був Ти нещирим у ніжності...**».
5. Поясніть, як ідея вірша, написаного в 1912 році, контрастує з юним віком поетеси.
6. Розкажіть історію написання поеми «**Реквієм**».
7. Які події в житті А. Ахматової і всієї країни лягли в основу твору?
8. Поясніть значення слова **реквієм**. Поміркуйте, чому поетеса саме у формі реквієму присвятила свій твір сучасникам.
9. Прокоментуйте зміст **епіграфа** до поеми «Реквієм».
10. Якою авторка бачить долю Поета в тяжкий час для свого народу? Знайдіть підтвердження своєї думки в тексті.
11. Який колір домінує в творі? Що він **символізує**?
12. Поміркуйте, якими п'ятьма словами можна визначити зміст поеми.

Інформаційно-цифрова компетентність

Знайдіть в інтернеті й перегляньте 17-хвилинний фільм «**А. Ахматова. Реквієм. Читає народна артистка Азейбарджану Людмила Духовна**» (А. Ахматова. Реквієм. Читає Людмила Духовная. 30 травня 2013 року, відеомонтаж Марії Бергман).

Який настрій створює музичний твір **Вольфганга Амадея Моцарта** «Реквієм»?

Прокоментуйте візуальний ряд, запропонований у фільмі. Чому автори використали фотографії в'язниць і таборів? Що, на вашу думку, у фільмі символізує свічка?



АНТИУТОПІЯ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

РОЗВИТОК ЖАНРУ АНТИУТОПІЇ



Щоб розглянути твори-*антиутопії*, варто звернутися до поняття *утопія*. У 10 класі ми побіжно згадували роман англійського філософа, письменника-гуманіста доби Відродження *Томаса Мора* (1478–1535 роки). Цей твір має назву «*Золота книжечка, така ж корисна, як і забавна, про найкращий устрій держави і про новий острів Утопія*».

Твір Томаса Мора, написаний латиною і виданий у 1516 році, став першим *романом-утопією* в європейській літературі. Сучасні літературознавці називають цей твір *найважливішим літературним явищем раннього англійського Відродження*.

У романі «Утопія» Томас Мор описав, якою він бачить модель *ідеального державного устрою*. Островом Утопія керує мудрий монарх; тут нема грошей і приватної власності, усі працюють лише кілька годин на день, а блага розподіляються між усіма відповідно до їхніх потреб. У країні з «*найкращим державним устроєм*» панує демократія, справедливість, рівність і... сувора дисципліна. До речі, *утопічні ідеї* висловлювали ще в античні часи, зокрема давньогрецький філософ

Платон у праці «*Держава*», написаній у 360-х роках до н. е. В ідеальному державному устрої, на думку Платона, управління має здійснювати невелика група найосвіченіших громадян-філософів згідно з принципами справедливості та блага для держави. Водночас усі громадяни мають беззаперечно виконувати їхні розпорядження.

У ширшому значенні під *утопією* розуміють *країну мрій*, у якій живуть комфортно і безтурботно, у якій збулися одвічні бажання людства: достаток, здоров'я, безсмертя та інші.

1. Згадайте риси утопії в «*Одіссей*» Гомера (VIII століття до н. е.). Як жилося головному героєві поеми на острові *німфи Каліпсо*?
2. Німфа пропонує Одіссеєві вічне безжурне життя, якщо він залишиться в неї і забуде рідну Ітаку. Що обрав Одіссей і чому?

Упродовж усієї нової історії європейської літератури створювалися художні тексти, у яких були представлені *утопічні ідеї*. Зокрема, утопічні риси знаходимо *в літературі доби Просвітництва* (XVIII століття). Як ви знаєте, митці й філософи-просвітники мріяли про перевлаштування суспільства за законами спра-

Слово *утопія* в перекладі з давньогрецької мови означає «*місце, якого немає*». Зараз *утопією* називають різновид літератури, близький до *фантастичної*, який описує *ідеальний* з погляду автора *твору суспільний устрій*.

ведливості, розуму і свободи, де не буде місця нерівності та експлуатації. Прикладом творів, у яких описано утопічні моделі влаштування життя, є, зокрема, відомі романи *Даніеля Дефо* «Робінзон Крузо» (1719 рік) і *Джонатана Свіфта* «Мандри Гуллівера» (1726 рік).

1. У 6 класі ви читали пригодницький роман *Даніеля Дефо* «Робінзон Крузо». Згадайте, яким було життя головного героя на острові.
2. Поміркуйте, чому **Робінзон Крузо** вважав своє життя на безлюдному острові, де не потрібні гроші і нема тиску влади, достатньо щасливим?

У *фантастичній літературі* ХХ століття є чимало прикладів зображення ідеального майбутнього, де люди звершують надзвичайні науково-технічні прориви, поширюють свій прогресивний вплив на інші країни, планети і навіть галактики. Усі члени суспільства підкоряються жорсткій системі управління і стають частиною злагодженого механізму. І, звісно, керівництво цих спільнот — мудре, воно володіє передовими знаннями, суворо стежить за дотриманням закону, однак якимось абстрактне і таємниче.

1. У 7 класі ви вивчали оповідання «**Фах**» **Айзека Азімова**. Які риси **твору-утопії** ви можете визначити в цьому оповіданні?
2. Що ви бачите *позитивного* і *негативного* в системі освіти майбутнього, представленій в оповіданні «Фах»? Відповідь аргументуйте.

Водночас у літературі є чимало творів, у яких зображено «*невдалі*» моделі суспільного устрою, а подекуди й відверто жахливі картини наслідків соціальних і техногенних катастроф майбутнього. Згадайте, наприклад, оповідання *Рея Бредбері* «*Усмішка*», яке ви вивчали у 6 класі, та картини катастрофічного майбутнього.

Цікаво, що утопія як модель державного устрою не має жодних економічних, політичних чи будь-яких інших обґрунтувань. Однак в основу всіх соціальних проєктів була закладена *утопічна ідея*. Так, свого часу весь світ спостерігав, як утопічну мрію про справедливий державний лад у ХХ столітті намагався втілити в життя Радянський Союз.

Проте, як ви знаєте, цей утопічний експеримент мав трагічний фінал: репресії, голодомори, залякування, тотальна несвобода особистості, яка потрапила під жахливий ідеологічний тиск. Історичні приклади перетворення гуманних утопічних намірів на кривавий терор проти власного народу, де вузьке коло вождів за мовчазної згоди більшості винищує найдостойніших громадян, викликали у світі бурхливу реакцію.

Як наслідок, у літературі з'явилися *твори-антиутопії*. Особливості антиутопій ми розглядали під час вивчення роману *Рея Бредбері* «*451 градус за Фаренгейтом*» (1953 рік). Ви знаєте, що *антиутопії* властиве зображення *негативних моделей суспільства* і вона протиставляється утопії — ідеальній моделі світоустрою.

У творах-антиутопіях письменники акцентують увагу на *авторитарності* системи керівництва, на безумовному підпорядкуванні інтересів окремої людини інтересам держави і на цілковитому придушенні інакомислення.

Слово *антиутопіст* придумав і вперше вжив у 1868 році англійський філософ та політичний економіст Джон Стюарт Мілль, а як літературний термін *антиутопію* почали використовувати лише з 1952 року.

1. У романі Рея Бредбері «451° за Фаренгейтом» визначте основні риси **антиутопії**.
2. Згадайте, що вважалося найбільшим злочином у суспільстві, зображеному в романі Рея Бредбері? Поміркуйте чому.
3. Від чого, на вашу думку, письменник намагається нас застеретти?

Нерідко автори антиутопій доводять утопічні ідеї далекого минулого до крайнього ступеня алогічності: відсутність інституту сім'ї, колективні прогулянки воєнізованими колонами, заборона книжок, використання номерів замість імен, однакове житло, одяг, думки тощо. Антиутопіям властиве **трагічне світовідчуття**, художня дійсність у творі не копіює реальність, а змальовує її згущеними фарбами, художній світ **абсурдизується**.

Митці на сторінках романів-антиутопій застерігають нас від бездумної тупої покори і водночас від насильницького насадження людству уявлення про всезагальне щастя. Адже на шляху до благоденства ми можемо втратити власну ідентичність, істинні гуманістичні ідеали, а разом і мільйони безцінних життів, як це вже, на жаль, траплялося в історії. Таким романом-застереженням став і твір «1984» відомого англійського письменника **Джорджа Орвелла**.



**Обізнаність та самовираження у сфері культури
Компетентність спілкування державною мовою**

1. Як ви вважаєте, з якою метою філософи і письменники усіх епох створювали **утопії**?
2. Поміркуйте, чи варто відмовлятися від **утопічних ідей**.
3. Яку цінність становлять утопії для людства?
4. Придумайте власну утопію, однак поміркуйте про те, аби ця утопія не зашкодила людям, життя яких ви хочете покращити.

Джордж Орвелл

(1903–1950)



Ерік Артур Блер (літературний псевдонім Джордж Орвелл) — культовий британський письменник, журналіст і критик — народився 25 червня 1903 року в місті Мотігарі (англійська колоніальна Індія). Батько Еріка, Річард Блер, служив чиновником у колоніальній адміністрації. Мати, Іда Лімузен, була напівфранцузькою і, на відміну від чоловіка, який приїхав в Індію з Англії, виросла у колоніях.

Коли Еріку був лише рік, мати забрала його та старшу сестру до Англії. Батько повернувся з Індії лише в 1912 році вже на пенсію, тож значного впливу на виховання сина не мав. Хлопець ріс дуже хворобливим, його постійно переслідували бронхіти і запалення легенів, тому він нерідко залишався вдома, позбавлений радощів спілкування з однолітками і зовнішнім світом.

Щоб якось рятуватися від самотності, Ерік придумав собі кількох уявних друзів, із якими розмовляв і для яких вигадував різні історії.

Розрадою для розумного, але самотнього хлопця стало читання. Родичі і друзі знали про його пристрасть, тому часто дарували книги. Так у бібліотеці Еріка Блера опинилися не лише дитячі видання (наприклад, історії про Робіна Гуда), а й твори класиків світової літератури, зокрема *Вільяма Шекспіра, Едгара По, Редьярда Кіплінга, Чарльза Діккенса, Бернарда Шоу* і, звісно, фантастичні твори популярного в той час *Герберта Веллса*.

На свій восьмий день народження Ерік Блер отримав у подарунок від матері знаний роман **Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера»**.

Пригоди Лемюеля Гуллівера захопили восьмирічного хлопця, і роман став улюбленим твором, який неабияк вплинув на його подальше життя.

За словами Орвелла, він перечитав *«Мандри Гуллівера»* вісім разів за різних життєвих обставин і щоразу по-новому. Це був шлях від дитячого захоплення неймовірними подорожами

героя до цілком дорослого розуміння, що нищівна сатира Джонатана Свіфта залишається актуальною і в сучасній для Орвелла Англії.

Письменник Джордж Орвелл уважав себе *«свіфтіанцем»*, тобто продовжувачем літературних традицій Свіфта. Дослідженню творчості свого улюбленця він присвятив чимало часу, опублікував про нього кілька есе й дійшов висновку, що геніальність творчості Свіфта пов'язана з бездоганим поєднанням *політики і художності*.

Як і любов до читання, творчі здібності Еріка Блера теж виявилися дуже рано — перші віршовані рядки він склав у чотири роки. Публічний дебют юного поета відбувся в місцевій газеті в 1914 році — його патріотичний вірш мав надихнути молодь на подвиги в Першій світовій війні. Еріку тоді виповнилося одинадцять, і він уже точно знав, що стане письменником і напише великий фантастичний роман.

Роки навчання (1911–1921)

Мати Еріка бачила, що її син розумний і талановитий, тож мріяла, що він зробить кар'єру на державній службі й досягне більших успіхів, ніж його батько — скромний колоніальний чиновник в Індії. Керуючись цими розрахунками, вона обрала навчальним закладом для сина приватну школу-інтернат Святого Кіпріяна у Сасексі, перед випускниками якої відчинялися двері найпрестижніших коледжів Англії.

Навчання в школі, до якої Ерік вступив у 1911 році, було недешево, до неї віддавали своїх дітей аристократи, багатії і просто заможні люди як із Великої Британії, так і з-за кордону (разом з Еріком навчався навіть тайський принц). На їхньому тлі бідність нового учня була очевидною — наприклад, син російського аристократа пре-

зирливо констатував, що дохід його родини в двісті разів вищий, аніж родини Блерів. Пиха і цькування заможних синопків переслідували тихого і невпевненого в собі хлопця протягом усіх років навчання. За спогадами Орвелла, у школі Святого Кіпріяна він почувся *«золотою рибкою в цистерні зі щуками»*.

Школа претендувала на те, що готує дітей до життя і вирізнялася насиченою програмою, жорсткою дисципліною і тілесними покараннями. Ерік чудово вчився і намагався відповідати всім вимогам закладу, але *«бути правильним і хорошим попри всі старання не вдалося»*. Учителі часто оцінювали досягнення вихованців за розміром статків їхніх батьків, а не за знаннями. Принизливі тілесні покарання застосовували лише до бідних учнів і ніколи до багатих. Учнівські листи батькам, родичам і друзям представники шкільної адміністрації попередньо читали і виправляли, якщо їм там щось не подобалося.

Хлопець закінчив навчання серед найкращих учнів, однак згодом згадував своє перебування в школі як час найбільшого приниження, беззахисності та безправності. Він залишив її стіни без жалю, лише з *«почуттям звільнення»* і *«втечі з рабства»*.

У березні 1917 року Ерік Блер отримав престижну королівську стипендію в знаменитому Ітоні — заснованому ще в 1440 році елітному англійському коледжі, який закінчували спадкоємці англійського престолу, майбутні прем'єр-міністри і найвищі посадовці Великої Британії. У цьому навчальному закладі статус його батьків уже не мав значення — сам факт навчання в Ітоні був визнанням здібностей і знань стипендіата, а також означав його належність до інтелектуальної еліти.

На відміну від школи Святого Кіпріяна, в Ітоні до вихованців ставилися дуже лояльно. Викладачі розраховували на їхню самодисципліну і давали змогу займатися саморозвитком. Тож Ерік Блер нерідко надавав перевагу читанню книг над навчанням. Перебуваючи в комфортному середовищі, юнак став упевненішим у собі й остаточно утвердився в бажанні стати *«відомим письменником»*. Зачинившись у своїй кімнаті, він заповнював зошит за зошитом віршами, оповіданнями, драмами і навіть



Ерік Блер з матір'ю, сестрою і батьком

142

розпочав роман. Крім того, у коледжі він став організатором рукописного журналу «Час вибору», в якому публікував свої вірші, нариси і драму.

Навчання Еріка в Ітоні збіглося в часі з буремними історичними подіями — закінченням Першої світової війни і кількох європейських революцій, найзначнішою з яких була революція у Російській імперії.

У Європі ставали популярними гасла соціальної рівності і загальної справедливості. Навіть консервативна Велика Британія потерпала від постійних страйків шахтарів і промислових

робітників, які заявляли про свої права. Тож не дивно, що в учнівському середовищі елітного Ітонського коледжу також запанував «бунтарський дух», стало модно бути «проти влади» і засуджувати соціальну нерівність.

Саме тоді Ерік Блер уперше зацікавився політикою і соціалістичними ідеями, ще зовсім не розуміючи їхньої суті, однак повністю підтримуючи гасла про рівність і справедливість.

П'ять років у Бірмі

Після закінчення Ітонського коледжу Ерік не міг претендувати на вступ до університету — платне навчання було не по кишені родині Блерів, а через невисокі випускні бали юнак утратив шанс отримати безкоштовне стипендіальне місце. Тож у січні 1922 року він несподівано вирішив вступити до лав імперської колоніальної поліції. Після піврічних курсів і складання випускних іспитів Ерік отримав призначення в далеку колоніальну Бірму (півострів Індокитай). Мотиви цього рішення до кінця не зрозумілі й досі (нещасне кохання, втрата життєвих перспектив, бажання здобути фінансову незалежність). Здивованим ітонським друзям свій від'їзд у Бірму юнак назвав вигнанням, а себе — «аристократом у вигнанні».

Початок служби в Бірмі навів дев'ятнадцятирічному Еріку думки про *Редьярда Кіплінга*, який уважав, що колонізатори несуть прогрес підкореним народам. У соціальному плані Ерік Блер опинився на верхівці суспільної піраміди — він був «сагібом», тобто представником держави-колонізаторки з великими правами. Його немала навіть за англійськими мірками зарплата дозволяла в Бірмі вести розкішний спосіб життя — зняти будинок, завести слуг, задовольняти будь-які забаганки.

Однак служба в поліції і високий статус недовго тишили самолюбство Еріка — зовсім скоро він зрозумів, що місцеве населення відверто ненавидить колонізаторів і не зважається на бунт лише через страх перед військовою могутністю імперії. Британські чиновники ставилися до бірманців зверхньо і жорстко, щодо затриманих практикували тілесні покарання, умови їхнього утримання були жахливими. Юнак відчув невимовний сором за свою імперську батьківщину і за себе як її представника. Він утвердився в думці, що імперія не має права всупереч волі корінного населення насаджувати



Ерік Блер у Бірмі
(стоїть другим праворуч, 1923 рік)

свої правила і визначати цивілізаційний вибір інших народів. Пізніше письменник стверджував, що служба в Бірмі перетворила його на «людину з нечистою совістю», змушуючи робити те, «чого він не схвалював».

Свою участь в арештах і допитах молодий поліцейський став сприймати не як підтримання правопорядку, а як гноблення місцевого населення. Сенс служби для нього був утрачений, Ерік Блер вирішив повернутися в Англію і зайнятися власною літературною кар'єрою, а якщо не вдасться, то стати журналістом.

Початок літературної кар'єри

Наприкінці серпня 1927 року Ерік Блер прибув додому в Англію. Але там на нього чекав неприємний сюрприз — родина вкрай негативно сприйняла його рішення залишити Бірму. Особливо лютував батько, він не розумів, як можна покинути високооплачувану і престижну службу «в ім'я імперії» заради планів на якоесь письменництво. Зрештою Ерік запевнив рідних, що «сам зароблятиме на життя».

Розраховуючи на свої бірманські збереження, письменник-початківець оселився в Лондоні і взявся до писання. Однак робота не клеїлася, колоніальні переживання не відпускали, він знову і знову мучився тим, що «обслуговував деспотизм» і був гвинтиком в імперській машині. «Нечиста совість» і почуття провини переслідували його постійно. Пізніше Орвелл зізнався: «Я багато думав на цю тему, планував як все продати, роздати, змінити ім'я і почну нове життя зовсім без грошей, лише з лахміттям замість костюма. І частина провин з мене зніметься».

Вийти з цієї моральної кризи Еріку допомогла документальна книга «Люди безодні» Джека Лондона. У далекому 1902 році американський письменник переодягнувся в лахміття й «опустився» на дно англійської столиці — у найбільшій район під назвою Іст-Енд. Нариси Джека Лондона, що ввійшли до збірки «Люди безодні», були фактично соціологічним дослідженням життя міських нетрів.

Уже з вересня 1927 року Ерік Блер розпочинає регулярні вилазки до Іст-Енду. Він тижнями пропадає в злидених нічліжках і заводить знайомства серед безхатьків, представляючись іменем Бертон. Випускник елітного коледжу та колишній успішний державний службовець практично постійно живе серед жебраків і волоцюг. Перебування в середовищі «нижчих класів» змусило його переосмислити свій життєвий досвід. Молодий автор-початківець, який шукав свою тему і свій шлях у літературі, дійшов важливого висновку: його призначення — стати соціальним письменником, якому не байдужі проблеми знедолених і гноблених.

У травні 1928 року Ерік переїжджає в Париж — світову столицю мистецтва і богеми, розраховуючи на успішний старт літературної кар'єри. На терасах паризьких кафе, наслідуючи відомих митців, він пише статті для журналів і газет (на жаль, їх ніхто не бере до друку) і роман (пізніше сам його знищить як недосконалий).

Прорив стався лише 6 жовтня 1928 року, коли у французькій газеті «Світ» («Le Monde» — існує донині) вийшла друком його перша стаття, що була присвячена темі цензури в Англії. Вона поклала початок серії публікацій Еріка як у Франції, так і в Англії — у французьких статтях він писав про англійські проблеми, а в англійських — про французькі. Щоправда, жити на гонорари було неможливо, бо за публікації матеріалів на соціальні теми платили небагато.

Із часом бірманські гроші закінчилися, і молодий письменник, щоб вижити, береться за будь-які приробітки. Дійшло до того, що з літа 1929 року він по 14 годин

на день працював мийником посуду в ресторані, але навіть такий графік не змусив його відмовитися від літературної праці. Після кожного виснажливого робочого дня Ерік вперто кілька годин присвячував творчості.

На думку дослідників, саме в Парижі Ерік Блер сформувався як письменник і зрозумів, що справжня література для нього неможлива без *«політичної мети»*. Паризькі нотатки про життя у нетрях французької столиці разом із лондонським досвідом лягли в основу його першої книги *«Злидні в Парижі та Лондоні»*, що вийшла друком 8 січня 1933 року під псевдонімом *Джордж Орвелл*.

Становлення письменника

Книга *«Злидні в Парижі та Лондоні»* не мала великого комерційного успіху, але отримала чудові відгуки критиків (*«прекрасна книга і цінний соціальний документ»*). Один із них навіть порівняв молодого автора з *Чарльзом Діккенсом*.

Упродовж кількох років Джордж Орвелл стає доволі популярним письменником і журналістом. У його творчому доробку з'являється багато есе та кілька романів (зокрема антиколоніальний роман *«Бірманські будні»*, 1934 рік). Його політичні та літературно-критичні статті друкують у відомих часописах (публіцистичний спадок успішного журналіста Орвелла — 12 томів!). Тож із 1935 року Джордж Орвелл уже міг заробляти на життя літературною діяльністю.

У січні 1936 року письменник отримав замовлення написати книгу на болісну для суспільства тему — життя депресивного шахтарського регіону Північної Англії. Щоб виконати це замовлення, Джордж Орвелл два місяці жив у жахливих умовах шахтарських нічліжок, прискіпливо вивчав побут й умови праці шахтарів. Результатом стала документальна книга *«Дорога на Віган Пірс»* (1937 рік).

У книзі письменник констатує, що робітничий клас Англії перебував у цілковитому занепаді, що англійська влада та суспільство абсолютно байдужі до умов життя і праці шахтарів. Орвелл розмірковує над тим, як проблеми робітничого класу зробити *«видимими»* для суспільства. Твір містив радикальні думки, а жорстока правда про *«життя на межі»* та гостра критика низької самосвідомості мешканців індустріальної півночі Англії спричинили дискусії у найширших суспільних колах.

Зрештою публікація цієї книги призвела до того, що особою Джорджа Орвелла зацікавилися спецслужби, і під їхнім таємним наглядом автор перебував понад 12 років.

Дослідження депресивного регіону остаточно схилило письменника до соціалістичних поглядів. Однак Орвелл називав свої політичні переконання *«демократичним соціалізмом»*, декларуючи насамперед свободу особистості і преси, які мали поєднуватися з високими соціальними стандартами життя.



Англійські шахтарі (світлина 1930-х років)

Іспанська кампанія

У липні 1936 року в Іспанії спалахнула громадянська війна між законно обраним республіканським урядом, більшість у якому становили соціалісти, і армією фашистського заколотника генерала Франсіско Франко. Збройні сили країни майже в повному складі перейшли на бік Франко, тож республіканці могли покладатися лише на іспанських добровольців і прихильників з інших країн. Десятки тисяч людей з усього світу, які поділяли соціалістичну ідеологію, зазвичай не військові, приїхали допомагати республіці та воювати в лавах так званих *інтербригад*.



Джордж Орвелл в Іспанії (з цуценям у руках)

Письменник не зміг осторонь спостерігати за цією війною, він був готовий відстоювати свої погляди не лише пером. Тож у грудні 1936 року Джордж Орвелл вирушив до Іспанії.

На відміну від багатьох письменників, які акредитувалися при республіканському уряді як військові кореспонденти, Орвелл приїхав не писати репортажі, а воювати на передній лінії в окопах. Несподівано для самого себе він виявився чудовим солдатом — дисциплінованим і вправним. Після піврічного пе-

ребування на фронті лейтенант Орвелл був поранений снайперською кулею в горло. На щастя, куля не пошкодила артерію, але поранення виявилось достатньо важким.

Не голод і холод військового часу вразили Орвелла в Іспанії (до цього він був звичний), і навіть не куля снайпера. Уперше в житті письменник *«живцем»* стикнувся з реаліями тоталітаризму. Іспанський уряд гостро потребував не лише добровольців, а й зброї, військових і технічних спеціалістів. Цю проблему «із соціалістичної солідарності» взявся розв'язати Радянський Союз.

Однак разом із військовою технікою, льотчиками, танкістами, артилеристами і технічними спеціалістами до Іспанії прибула неймовірна кількість представників радянських спецслужб, зокрема й відомого карального органу — НКВС (народний комісаріат внутрішніх справ). Спецслужбісти одразу ж почали створювати жорстку вертикаль підпорядкування — усі іспанські партії та їхні військові підрозділи мали виконувати виключно радянські вказівки. Хто опирався — оголошувався «ворогом народу» і фашистським шпигуном. Для ворогів було створено спеціальні таємні тюрми і навіть секретний крематорій для знищення доказів злочинів.

У лавах республіканців запанував страх перед розв'язаним терором, провокаціями і диверсіями. Орвелл, перебуваючи на лікуванні в Барселоні, бачив вуличні бої, під час яких за наказом Москви було знищено керівництво однієї з партій разом із її прихильниками (загинуло дев'ясот людей, поранено понад чотири тисячі!).

Розуміючи, що скоро і його оголосять *«шпигуном»*, письменник поспішно покинув Іспанію. І дуже вчасно — за кілька днів «республіканська поліція безпеки» відправила до трибуналу справу про *«шпигунську діяльність Енріке Блера»*. **Однак травматичний іспанський досвід не минув марно. Джордж Орвелл утвердився в думці —**

те, що буде Радянський Союз, не має жодного стосунку до соціалізму, це такий **самий фашизм**, як режим Франко чи Гітлера. Щоб викрити жахливу роль Москви в іспанському конфлікті, він пише низку нарисів і книгу *«Данина Каталонії»*. На подив Орвелла, правда про Іспанію у західному суспільстві виявилася нікому не потрібною. Видавці один за одним відмовляли у друці, тому що *«будь-яка ворожа критика радянського режиму неминуче буде сприйнята як пропаганда проти соціалізму»*. Книга *«Данина Каталонії»* вийшла в 1938 році й успіху не мала.

СРСР у 1930-х роках шляхом настійливої пропаганди створив на міжнародній арені викривлене уявлення про те, що ж насправді відбувається в країні переможного соціалізму.

Радянська пропаганда заперечувала репресії, Голодомор, концтабори і примусову працю. Натомість створювала картину квітучої соціалістичної держави, яка проводить реформи для блага людей під керівництвом мудрого вождя товариша Сталіна.

Оскільки в країнах Заходу соціалістичні ідеї в той час були популярні, багато західних громадян щиро вірили радянській пропаганді. Серед них й відомі письменники **Герберт Веллс і Бернад Шоу**.

Щоб підсилити свої пропагандистські позиції, радянська розвідка щедро фінансувала потрібні їй періодичні видання. Багатьох лідерів думок і просто відомих осіб у країнах Заходу було підкуплено або завербовано.

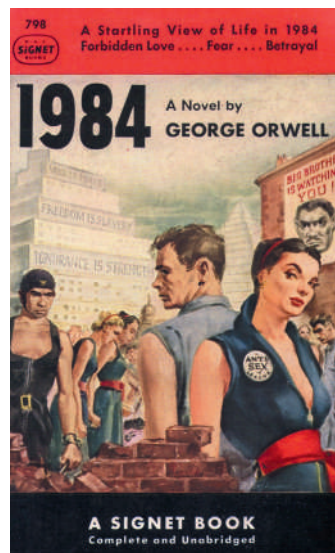
Останній період творчості

Уже в перші дні Другої світової війни Джордж Орвелл **повівся як громадянин і патріот своєї країни**. Він пішов вступати до збройних сил Великої Британії, щоб боротися з фашистською Німеччиною. Та письменникові було відмовлено за станом здоров'я — після постійних пневмоній, поневірянь і стресів у нього відкрилися сухоти. Зрештою Орвелл очолив напрям опору нацистській пропаганді на радіо ВВС (БіБіСі).

Після невдачі з публіцистичною книгою *«Данина Каталонії»* в 1938 році (продалося лише 600 примірників) Джордж Орвелл, за його словами, шість років обдумував, як донести правду про радянський тоталітаризм до загалу, як *«зруйнувати сталінський міф в ім'я соціалістичного руху»*. Рішення визрівало довго, єдине, у чому він був переконаний із самого початку, — зробити це потрібно в максимально доступній, прозорій і художній формі. Так з'явилася повість-казка *«Колгосп тварин»*.

Цей твір письменник написав дуже швидко — за три з половиною місяці. А далі історія повторилася. Півтора року жодне видавництво не хотіло друкувати повість, однак, коли у 1945 році книгу нарешті було надруковано, вона стала бестселером. Свій успіх Орвелл пояснював тим, що йому вдалося *поєднати політику і художність*, так само, як свого часу це вдалося зробити видатному Джонатану Свіфту.

Найкращий роман Джорджа Орвелла «1984» вийшов друком у 1949 році і відразу зробив автора знаменитим. Однак насолодитися успіхом письменникові не вдалося — 1950 року він помер від сухот.



«1984»
(видання 1951 року)

АНТИУТОПІЇ ДЖОРДЖА ОРВЕЛЛА

Повість-казка Джорджа Орвелла «Колгосп тварин»

Антитоталітарну повість-казку «Колгосп тварин» (в інших перекладах «Ферма тварин», «Скотоферма», «Скотохутір») письменник закінчив у лютому 1944 року, а видана вона була лише в серпні 1945 року (тобто вже після капітуляції гітлерівської Німеччини).



«Колгосп тварин»
(перше українське видання повісті,
здійснене в Німеччині в 1947 році)

Абсолютно прозорі паралелі з Радянським Союзом, проведені автором книги, лякали англійських видавців. Адже Велика Британія була союзницею СРСР, який піс безпрецедентні втрати у війні, тому ніхто не хотів акцентувати увагу читачів на справжній диктаторській сутності радянської влади.

Джордж Орвелл ніколи не був у Радянському Союзі, але він бачив, як поводитися радянські спецслужби в Іспанії, тому був переконаний у тоталітарному устрої цієї країни. Його висновки підтверджувалися свідченнями очевидців, які побували в СРСР, однак значна частина моральних авторитетів Західної Європи перебувала в захваті від радянського соціалізму. Так, наприклад, видатні митці Герберт Веллс і Бернард Шоу навіть побували в Радянському Союзі, де їм показали лише те, що вони мали побачити. Окрім того, їх персонально прийняв глава держави Йосип Сталін, від особистості якого вони прийшли у неймовірне захоплення.

Орвелла цікавило справжнє життя в СРСР, а не організована показуха для приїжджих знаменитостей.

Тому він шукав вірогідні джерела, й одним із них стала документальна книжка «Відрадження в утопію» американського журналіста Юджина Лайонза¹, який працював у Москві з 1928 до 1934 року. Лайонз знав усе про «червону Росію», і головне — не боявся писати правду, зокрема про Голодомор, засилля спецслужб, арешти, концтабори, а також про те, що радянські люди повністю безправні й живуть фактично у кріпацтві. Подробиці виявилися настільки переконливими, що Орвелл повірив свідченням Лайонза і склав остаточну думку про СРСР.

Події повісті-казки «Колгосп тварин» відбуваються на хуторі, де свійські тварини важко працюють на благо людини. Проте одного дня вони під проводом свиней виганяють фермера геть і вирішують створити колгосп, де трудитимуться «тварини і для тварин». Очоловані свинями, вони звершують революцію; здобувши перемогу, співають революційні пісні, працюють та будують устрій, який дуже нагадує **радянський соціалізм**. Та невдовзі свині-вожді перетворюються на таких самих поневоловачів-експлуататорів, якими були люди.

Так Орвелл зобразив у **повісті-антиутопії** цілковите фіаско жовтневої революції, що привела до влади ошуканців-більшовиків, які прагнули лише повного контро-

¹ Юджин Лайонз товаришував із Михайлом Булгаковим і переклав його п'єси англійською.

лю над країною. Молодий, амбітний та лицемірний лідер — *кнур Наполеон* (як і Йосип Сталін, постійно курить люльку) очолює колгосп. Свині-помічники Наполеона теж мають своїх прототипів із найближчого оточення очільника Радянського Союзу.

Тварини, які вірили у світле майбутнє, у те, що можна працювати на себе, а не на користь вождів, були підло обмануті. Спілка тварин, яка щиро прагнула збудувати справедливий устрій, продрейфувала від *утопічних революційних ідей* до нової тоталітарної системи. Повість «*Колгосп тварин*» Орвелла досі входить до топових списків найпопулярніших і найвпливовіших творів світової літератури. Однак у СРСР Джорджа Орвелла назвали «*автором наймерзнішої книги про Радянський Союз*».

Першим перекладом повісті-казки «*Колгосп тварин*» іноземною мовою став переклад на українську.

Цей переклад має свою історію. 11 квітня 1946 року Джордж Орвелл отримав листа від українця Ігоря Шевченка, який був біженцем у західній зоні окупації Німеччини¹. Двадцятип'ятирічний Ігор Шевченко — син члена уряду УНР і доктор класичної філології — просив письменника дозволу на безгонорарний переклад твору.

Джордж Орвелл не просто дозволив здійснити цей переклад, а й узяв участь у фінансуванні видання.

Твір вийшов друком у 1947 році в Німеччині (видавництво «Прометей»).

Із міркувань безпеки перекладач Ігор Шевченко вказав псевдонім Іван Чернятинський. Передмову спеціально для цього видання написав Орвелл (англійське видання було без передмови).

Коли після смерті письменника впорядковували його творчий спадок, з'ясувалося, що єдиною передмовою Орвелла для «*Колгоспу тварин*» була передмова до українського видання.

Оскільки англійський оригінал було втрачено, то упорядникам довелося здійснити зворотний переклад цієї передмови з української на англійську. Отож усі передмови, що їх зараз друкують до «*Колгоспу тварин*», — це переклади з української мови.

Із передмови Джорджа Орвелла до повісті-казки «Колгосп тварин»

«[В Іспанії] у половині 1937 року, коли комуністи здобули контроль (чи частковий контроль) над іспанським урядом, ми з дружиною опинилися серед переслідуваних. Ми справді мали щастя, що нам вдалося покинути Іспанію живими; багато з-поміж наших друзів були розстріляні, інші просиділи довгий час по в'язницях чи просто позникали. Ці переслідування в Іспанії йшли поруч з великими чистками в СРСР і були лише їхнім відгомонам... Увесь цей досвід був для мене цінною наукою: він показав мені, як легко тоталітарній пропаганді керувати поглядами освічених верств у демократичних країнах.

Ми обоє з дружиною були свідками, як невинних людей кидали у в'язниці тільки тому, що їх запідозрювали в неправильних поглядах... Для мене надзвичайно важливо, щоб люди на Заході Європи побачили советський режим таким, яким він є.

...[Англія] — це країна, де люди вже сотні років не знають громадянської війни, де закони відносно справедливі, де висловлення опозиційних поглядів... не зв'язане з

¹ Союзники, що входили до антигітлерівської коаліції, після поразки Німеччини у війні поділили її територію на зони окупації (на заході — англійську, американську і французьку, на сході — радянську). Згодом Британія, Америка і Франція об'єднали свої зони окупації в одну.

небезпекою. У цій атмосфері звичайна людина не має справжнього розуміння, що таке концтабори, масові депортації, ув'язнення без суду, цензура преси тощо. Коли Англія читає про події в такій країні, як Советський Союз, вона перекладає все на мову англійських уявлень і не враховує безсоромної забриханости тоталітарної пропаганди...» (За перекладом Івана Чернятинського)

Інформаційно-цифрова компетентність

Знайдіть в інтернеті й перегляньте трейлер «Колгосп тварин – Джордж Орвелл» (*Luke Readit Animal Farm – Georg Orwell*) до британсько-американського мультфільму «*Колгосп тварин*», знятого в 1954 році (режисери Джон Гелез та Джой Бетчелор) за мотивами *повісті-антиутопії* англійського письменника *Джорджа Орвелла*.

Якими постають головні персонажі мультфільму? Що вас найбільше вражає в їхній поведінці? Поміркуйте, чи вдалося авторам трейлера передати головну думку письменника? Підготуйте власний *буктрейлер* до повісті «Колгосп тварин».



Для тих, хто хоче знати більше

Антиутопія в літературі та кіномистецтві

Антиутопія розквітла саме в ХХ столітті, такі письменники, як *Євгеній Замятин*, *Олдос Хакслі*, *Айзек Азімов*, *Рей Бредбері*, стали відомими завдяки цьому різновиду літератури. Деякі автори навіть зважилися написати продовження до орвелівського «1984» під назвою «1985».

Українські письменники також зробили свій внесок у розвиток антиутопічної літератури. Зокрема, *Володимир Винниченко* (1880–1951) написав роман «*Сонячна машина*». А вже в ХХІ столітті *Юрій Щербак* (1934 рік народження) видав серію антиутопічних романів з елементами політичного трилера. У 2014 році роман *Артема Чапая* (1981 рік народження) «*Червона зона*», події якого відбуваються поблизу Києва, потрапив до *топ 5* за конкурсом «*Книга року БіБіСі*» (Україна).

Антиутопія надзвичайно цікава для світового візуального мистецтва. У *кінематографі* світ після катастрофи зображується дуже переконливо, із сучасними спец-ефектами. Наприклад, фільм «*Голодні ігри*», знятий за однойменним романом *Сюзанни Коллінз* за режисерства Грі Росса, розповідає про «гладіаторські» бої не на життя, а на смерть задля забави ситої еліти. Варто також згадати вже класику кінематографу – фільм «*Матриця*» (1999 рік) сестер *Лани* та *Лілі Вачовські*. У відомій трилогії «*Дивергент*» (2014 рік) зображується боротьба із системою у постапокаліптичному світі, розділеному на фракції. В усіх згаданих антиутопічних фільмах порушуються серйозні соціальні проблеми та проголошуються революційні ідеї.

Антиутопія стала культовою не лише в літературі та кінематографі, а й у графічних новелах, коміксах та відеоіграх. Наприклад, у середовищі геймерів відома відеогра про антиутопічне містечко з назвою «*Орвелл*», у якому за вами стежитимуть, каральні органи з'ясовуватимуть вашу особистість, «*ламентимуть*» ваше листування тощо.

Так модель суспільства у романі «1984» Джорджа Орвелла стала підґрунтям для створення безлічі інших моделей орвелівського типу. До речі, слово «*орвелівські*» означає *деструктивні, несумісні з демократичним суспільством* процеси. Зараз нерідко можна почути цей епітет стосовно тоталітарних та авторитарних режимів.



РОМАН-АНТИУТОПІЯ «1984»

Роман, що входить до всіх списків найвпливовіших книг світу, Джордж Орвелл писав, фактично помираючи від туберкульозу. За крок до смерті письменник прагнув викрити неспроможність тоталітаризму до адекватної розбудови суспільства.

«1984» написаний у 1948 році¹, а його дія відбувається в країні Океанія, яка постійно перебуває у стані війни. Не шкодуючи похмурих барв і лячних образів, Орвелл змалював модель суспільства, яке, на його думку, могло сформуватися вже, наприклад, до 1984 року, якщо дозволити недемократичним силам прийти до влади.

На відміну від повісті *«Колгосп тварин»*, що була сатирою на устрій Радянського Союзу, роман «1984» присвячений ймовірному майбутньому, якого Орвелл відверто боявся. *«Те, що дія роману відбувається в Англії, лише підкреслює, що англomовна раса нічим не краща від будь-якої іншої і що тоталітаризм, якщо проти нього не воювати, може перемогти у будь-якому місці»*, — зауважував письменник.

Роман «1984» став світовим бестселером, викривальницький пафос цього твору, без перебільшень, здатний змінити світогляд читача. У деяких країнах роман Джорджа Орвела довго не друкували, зокрема в СРСР він був заборонений аж до 1988 року, адже прототипом *Старшого брата* був Йосиф Сталін, а ідеологія та державна репресивна система, змальовані у творі, нагадували Радянський Союз.

Ідея створення роману «1984» виникла у Джорджа Орвелла після прочитання твору російського письменника *Євгенія Замятіна «Ми»* (1920 рік).

Свого часу Замятін був прихильником революційного руху, однак дуже скоро побачив, що нова влада більшовиків-комуністів будує тоталітарне суспільство, опираючись на доноси, насилля, повсюдно сіючи страх. Події його твору розгортаються стрімко і завершуються цілковитою катастрофою — ті, хто бачили реальну антигуманну сут-

ність державного устрою і прагнули скинути владу недолюдків, гинуть.

Роман «Ми» став гострою реакцією на диктатуру, що почала активно вкорінюватися у життя післяреволюційної Росії. Водночас Євгеній Замятін у творі заклав основи жанру *антиутопії*, а його роман був сприйнятий радянською владою як огидна карикатура на країну, в якій *«перемогли високі ідеали революції»*. Автора твору неодноразово заарештовували, однак у 1931 році йому вдалося виїхати за кордон.

Зображення тоталітарного суспільства в романі «1984»

Між романами «1984» Джорджа Орвелла і «Ми» Євгенія Замятіна є багато спільних рис, найважливіша з них — це ідея марності боротьби з репресивною, пропагандистською державною машиною, яка побудована виключно на залякуванні та фальсифікаціях. Однак на відміну від стерильно чистого, сяйливого (і якоюсь мірою навіть привабливого) світу роману Євгенія Замятіна британський письменник зобразив модель суспільства майбутнього в абсолютно відразливих барвах.

Столиця третьої за кількістю населення провінції супердержави *Океанія* — *Лондон*. У 1984 році це місто постає перед нами брудним і похмурим, усюди читача пе-

¹ Уважають, що назва твору «1984» — це змінений порядок чисел у році написання — 1948. Надрукований твір був у 1949 році.



реслідують неприємні запахи і постійне відчуття тотального стеження та недовіри. В усіх приміщеннях, навіть у помешканнях, є екрани, з допомогою яких влада здійснює контроль за кожним (!) громадянином Океанії (його розмовами, діями і навіть виразом обличчя).

Головний герой твору *Вінстон Сміт* відчуває огиду до всього: своєї роботи в Міністерстві Правди, людей, що його оточують, лицемірної брехні з екранів, бридкої їжі, сірого дозвілля, двохвилинок ненависті, самого міста, Партії і т. д. Але він змушений приховувати свої почуття, позаяк «думкозлочини» (інакомислення) влада жорстоко переслідує. Усюди тхне зрадою і страхом, на кожного можуть донести сусіди, колеги на роботі й навіть власні діти. Громадяни, яких запідозрили в думкозлочинах, назавжди зникають у катівнях Міністерства Любові.

Вінстон сподівається, що десь існує таємне Братство, яке готує державний переворот, і вважає, що змінити суспільний устрій можуть лише **проли** (слово походить від радянського терміна «пролетаріат» — робітничий клас). Адже проли є найнижчим суспільним прошарком Океанії, вони невідконтрольні, необліковані й становлять 80 % населення. Проли животіють у нетрях, працюють на важких роботах і, на думку Вінстона, саме вони мають прагнути хоч якось поліпшити своє життя.

Партія — це 20 % мешканців країни, вона складається із *Зовнішньої* та *Внутрішньої*. Внутрішня Партія — вища каста, вона володіє всіма благами, натомість населення країни живе у злиднях. Прірва між рівнем життя Внутрішньої Партії та решти населення вражає, і це є характерною рисою всіх недемократичних суспільств, які й нині існують в світі.

Тоталітарна система Океанії характеризується наявністю однієї партії — «Ангсоц» (англійський соціалізм), якій підконтрольне абсолютно все. Вже сама однопартійна система є ознакою відсутності демократії (як у Радянському Союзі, сучасному Китаї та Північній Кореї).

Очільником партії і, відповідно, держави, є **Старший Брат** (в оригіналі Великий Брат), чиє обличчя розтиражоване на безлічі плакатів. До речі, опис його зовнішності нагадує нам Йосипа Сталіна (темні проникливі очі, пишні вуса, грубуваті риси обличчя).

Водночас Старшого Брата ніхто ніколи не бачив і, цілком ймовірно, — його взагалі не існує. Навколо особистості лідера країни створено культ, його образ оповитий легендами. В очах населення Старший Брат — практично божество: він може **все**, його бояться, у нього вірять. «**Старший Брат тильнує за тобою**» — головне гасло, що тримає людей у постійній напрузі, а налагоджена система стеження, терору й пропаганди перетворила це гасло на реальність.

В Океанії, як тоталітарній країні, усіх із дитинства вчать служити Старшому Брату і любити Партію. Наприклад, дитяча організація «Розвідники» вербує малечу для виконання завдань на благо Партії: дітей заохочують підслуховувати та доносити в Поліцію Думок про кожен крок, кожне слово сусідів і навіть батьків, після чого ті



зникають невідомо куди. В історії ХХ століття лише тоталітарні режими нацистів і комуністів використовували дітей для своїх цілей.

Окрім пролів, Партії та Старшого брата, в системі Океанії є виконавча гілка влади, що складається з міністерств Любові, Достатку, Правди та Миру. На означення Міністерств автор вводить промовисті скорочення слів на офіційній **новомові** Океанії: Міністерство любові – *Мінілюб* (Miniluv), Міністерство правди – *Мініправд* (Minitrue), Міністерство достатку – *Мінідос* (Miniplenty), Міністерство Миру – *Мінімир* (Minirax).

Новомова – ще один цікавий феномен супердержави, над її створенням працюють лінгвісти, і їхня головна мета – максимальне спрощення мови. На думку партійних службовців, мову треба зробити настільки обмеженою, щоб люди навіть не змогли сформулювати **думкозлочини** («*Мета новомови звузити сферу думки., звузити сферу свідомості*»). Умисне насадження скорочень і примітивізація мови сприяють деградації особистості, яка стає нездатною ні на мислення, ні на протест. Отже, новомова забезпечує *правомірну поведінку* громадян («*правомірність означає не мислення, а відсутність мислення*»). Це ще один механізм перетворення населення, що мислить, на інертний слухняний планктон.

Художній світ роману жахає – у **Міністерстві Любові** катують тих, хто викликав у каральних органів підозру. Тут із людей вибивають зізнання у злочинах, які вони не скоювали, або лише за думку, яку відобразив на обличчі зрадливий м'яз. За думкозлочини карають як за зраду, як за фактичний злочин. Розслідуваннями думкозлочинців займається так звана Поліція Думок, завданням якої є не лише фізично знищити «злочинця», а й психологічно його розчавити.

У **Міністерстві Миру** «все просто»: Міністерство Миру відповідає за війну з іншими супердержавами – то з Євразією, то з Остазією. Населення країни (в Океанії всі війни, звісно ж, правомірні й праведні) не ставить зайвих запитань. Джордж Орвелл вибудовує чітку паралель із владою нацистів і комуністів, їхньою внутрішньою та зовнішньою політикою: держава вимагає перемог, завоювань територій, чітко визначених ворогів (переважно уявних) і постійного затягування пасків.

Більшість населення живе у світі абсурдних ідей та штучно створених образів, і це дає змогу владі маніпулювати свідомістю мас. На «*двохвилинках ненависті*», які проводять для *непролівської* частини населення, викривають «*підступи ворогів*», спрямовані проти процвітання і добробуту Океанії. Короткі відеоролики, що їх демонструють щодня і які збуджують найнижчі інстинкти, водночас консолідують суспільство навколо Партії та відволікають населення від реальних проблем.

В Океанії активно діє також **Міністерство Правди**, яке займається пропагандою та фальсифікаціями. Саме тут щодня переписують історію та новини, передрукують газети і книжки, спалюють літературу минулого і підробляють архівні фотографії, тобто «*коригують ідеологічно шкідливі*» матеріали.

Робота Вінстона Сміта у Департаменті Записів полягає саме у «*реконструюванні минулого*», щоб воно відповідало *теперішньому*. Щодня головний герой фальшує на потребу влади статистичні дані і факти.

Вінстон усвідомлює хибність усього, що відбувається, його пригнічує усвідомлення беззмисловності й непотрібності своєї роботи, адже щоразу він виправляє не реальні факти, а вже раніше виправлене, одну пісенітницю він замінює іншою. Це замкнене коло, в яке потрапила і з якого не може вирватися людина, що мислить.

Образ головного героя роману

Вінстону Сміту — 39 років, він представник **Зовнішньої Партії**. Його батьки і молодша сестричка-немовлятко зникли дуже давно — в роки «чисток», коли він був ще дитиною. Вінстон нещасний в особистому житті, подружнє життя не склалось. Автор акцентує на ще одному огидному вибірку системи — шлюби укладаються між людьми, які абсолютно не приваблюють одне одного. Громадяни Океанії одружуються виключно з метою народження дітей, про почуття між чоловіком і жінкою не йдеться взагалі. Влада, втручаючись у життя громадян, контролює і їхні почуття, позбавляючи людей маленького особистого щастя, яке зробило би їх самодостатнішими, сильнішими, а відтак і незалежнішими від Партії.

Сміт озлоблений і самотній (*«сьогодні немає друзів — є товариші»*), він постійно випиває і порушує дрібні правила: веде заборонений щоденник, вештається пролівськими нетрями Лондона тощо. Головний герой не знає, чи є у нього однодумці, тож невпевненість і безнадія переслідують його.

Коли в сірому та безрадісному існуванні Сміта з'явилася **Джулія**, його життя кардинально змінюється, з коханням до Вінстона приходять хитка надія на щастя. Джулія — молода й активна, вона приваблює Сміта своєю цікавістю до життя і ризиковістю вчинків. Чоловік наче молодшає і відчуває здатність до якихось великих звершень заради майбутнього з коханою дівчиною. Вони пішли проти системи — і це не просто авантюра двох шукачів пригод, це в Океанії, по суті, державна зрада, на яку вони зважуються, щоб зберегти свою любов. Із відлюдкуватого, хворого і лякливого Сміт перетворюється на бунтівного закоханого чоловіка.

Та все закінчується доволі передбачувано — Джулія і Вінстон потрапляють до казематів Міністерства Любові. І хоча Вінстон був упевнений у своїх переконаннях і намагався зносити тортури та допити, які тяглися впродовж місяців і називалися «лікуванням», усе ж психологічно його ламають: він втрачає розуміння, що правильно, а що — ні, і за що він насправді боровся.

Алгоритм катувань відпрацьований ідеально, і за якийсь час Вінстон зрікається своїх поглядів, визнає, що $2+2=5$ ¹, що істина не важлива, що головну цінність для суспільства становлять Партія і Старший Брат.

Вінстон зраджує собі, своїм переконанням, коханій Джулії. Всупереч сподіванням головного героя, його не вбивають, позаяк операція з психологічного знищення була настільки успішною, що вбивати Сміта не було сенсу, і наприкінці роману Вінстон відчуває щире всеохопну любов до Старшого Брата і Партії.



Ілюстрація до роману «1984»
by Guillaume Morellec

¹ « $2+2=5$ » — назва одного з розділів книги Юджина Лайонза «Відрядження в утопію». Йшлося про радянське пропагандистське гасло «П'ять в чотири!», тобто заклик виконати затверджений комуністичною партією п'ятирічний план виробництва товарів за чотири роки.



Для тих, хто хоче знати більше

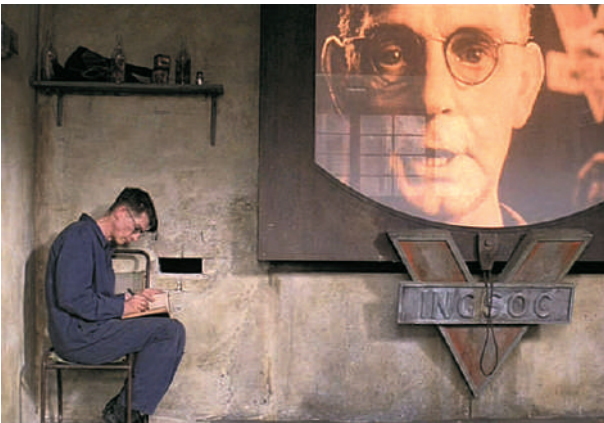
Передбачення Джорджа Орвелла

- системи прослуховування телефонів;
- системи відеостеження і програмного забезпечення з контролю, що мають назву, як у романі «1984», — «Big Brother» («Великий Брат»);
- інтернет-технології, за допомогою яких спецслужби збирають інформацію про громадян (зокрема і в соцмережах);
- новомова — система скорочень, яку використовують для «швидких повідомлень»;
- переписування історії, викривлення змісту і значення подій;
- фальсифікація фактів у ЗМІ, використання ЗМІ з метою пропаганди.

Мистецька галерея

У 1984 році британський режисер **Майкл Редфорд** зняв фільм-антиутопію «1984» за романом Джорджа Орвелла. Зйомки фільму спеціально провели в рік подій, зображених у романі.

2017 року 185 кінотеатрів США організували показ цього фільму на знак протесту проти політики свого уряду. На їхню думку, американські урядові структури забагато втручаються в життя громадян.



Знайдіть в інтернеті й перегляньте трейлер до фільму режисера Майкла Редфорда (1984 *George Orwell Movie Trailer 1984*). Що у фільмі «1984» збігається з вашим уявленням про життя звичайного громадянина Океанії, а що ні?



**✧ Предметні компетентності**

1. Розкажіть про становлення особистості й формування політичних поглядів британського письменника *Джорджа Орвелла*
2. Що стало причиною розчарування Джорджа Орвелла в провідниках комуністичних ідей під час громадянської війни в Іспанії?
3. Доведіть, що творчість британського письменника була безпосередньо пов'язана із тогочасною соціально-історичною ситуацією.
4. Чому британський письменник захопився *антиутопічною літературою*?
5. Прочитайте уривки з *передмови* Джорджа Орвелла до повісті «*Колгосп тварин*». На ваш погляд, яку думку хотів донести письменник до англійських читачів?
6. Доведіть, що роман «1984» належить до *антиутопій*.
7. Яким зображується життя в *Океанії* 1984 року?
8. У чому, на вашу думку, полягає найбільший жах тоталітарного суспільства для звичайної людини?
9. Чому для тоталітарного режиму було важливо зламати Сміта морально, а не знищити фізично?
10. У чому полягає *анти тоталітарна ідея* роману «1984»?
11. Поміркуйте, чому Джордж Орвелл як *політичний письменник* не зобразив шляхи подолання тоталітарної системи. Що він хотів цим сказати читачам?

Соціальна та громадянська компетентності

Розпитайте старших членів родини, які *утопічні ідеї* панували в Радянському Союзі, до складу якого входила Україна. Складіть з вашими рідними список абсурдних стереотипів, партійних гасел тощо, які вони пам'ятають з минулого тієї країни.

Схарактеризуйте державний устрій *Океанії*.

Уявіть, як поступово формувалося *тоталітарне суспільство* цієї країни: від *утопічної ідеї до абсурдно-репресивної системи*. Сформулюйте *початкову утопічну ідеологію*, якою керувалися перші вожді Океанії.

Поміркуйте, від чого хотів застерегти письменник-антиутопіст Джордж Орвелл майбутні покоління британців?

Інформаційно-цифрова компетентність

Складіть план поетапної відмови *Океанії* від антигуманного державного ладу.

Поміркуйте, чи можливе швидке втілення вашого плану. Які перепони можуть виявитися на шляху його реалізації?

Підготуйте проект поступової зміни державного устрою Океанії. Які політичні, економічні, психологічні та інші чинники вам потрібно врахувати? Зробіть висновок про головні відмінності *демократичного* і *тоталітарного* устроїв.

Що, на вашу думку, означають головні гасла тоталітарного суспільства: «Війна — це мир. Свобода — це рабство. Неуцтво — це сила»?



ПРОБЛЕМА ВІЙНИ І МИРУ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ



На початку ХХ століття Європа поклала величезні надії на майбутнє. Всі сподівалися змін, знищення міщанських цінностей та старої політичної системи, чекали народження на її уламках нового, енергійного світу. Однак ніхто і гадки не мав, що весь ентузіазм молодого століття виродиться в жахіття воєн, революцій і голодоморів, жертвами яких стануть десятки мільйонів життів. На ці катастрофи людство відгукнулось *екзистенціальним світоглядом*, головні риси якого — *відчуття страху і відчаю, переконаність в абсурдності буття і неминучості страждань*.

Наслідком пережитих катастроф і втрати моральних орієнтирів стала поява в європейській літературі *теми «втраченого покоління»*. До цього покоління належало багато видатних письменників, яких зачепили події Першої і Другої світових воєн і які писали про своїх сучасників — звичайних людей, що стали не лише свідками, а й мимовільними учасниками жахливих трагедій.

Темі антигуманної сутності Першої світової війни присвячені твори видатного німецького письменника *Еріха Марії Ремарка* (1898–1970). Митець зобразив долі людей, приречених на важкі випробування під час війни: втрату батьківщини, рідного щастя, любові. Та навіть у найжахливіших випробуваннях герої Е. М. Ремарка зберігають людяність. Антивоєнний пафос звучить і в романах *Ернеста Гемінґвея*. Головні герої творів американського письменника — це ціле покоління сильних чоловіків, які на фронті сміливо дивилися смерті у вічі, але після війни не можуть знайти щастя в мирному житті. Не тільки їхні тіла, а й душі зазнають на полі бою невиліковних ран.

Друга світова війна постала в центрі уваги *Генріха Белля* (1917–1985). Особливістю німецької антивоєнної літератури і творчості Г. Белля є мотив *повернення з програної війни*. Герої Белля — солдати, в минулому звичайні німці, які свого часу не чинили спротиву поширенню нацизму (а, можливо, і підтримували його). З власної волі (чи всупереч) ці люди виконували злочинні накази й несли світові горе. Однак герої Генріха Белля й самі стають жертвами нацистського режиму: вони скалічені, переможені, зганьблені, приречені на пожиттєве переживання власних злочинів.

Тему трагічної долі людини на війні порушував відомий німецький драматург *Бертольт Брехт* (1898–1956). У той рік, коли почалася Друга світова війна, він із сарказмом зауважував: *«Письменники не можуть писати з такою швидкістю, з якою уряди розв'язують війни: адже, щоб творити, потрібно — думати...»*.

Бертольт Брехт

(1898–1956)

Бертольта Брехта (псевдонім *Ойгена Бертхольда Брехта*) називають найзначнішим драматургом першої половини ХХ століття, чії новачії вплинули на розвиток театрального мистецтва в усьому світі.

Німецький письменник, режисер і теоретик драми Бертольт Брехт був старшим сином директора паперової фабрики й дочки начальника залізничної станції. Хлопчик, якого вдома називали Ойген, народився в баварському місті Аугсбург. Із дитинства він вирізнявся незалежним характером, що пізніше негативно позначилося на стосунках із батьками. Консервативні погляди старших Брехтів і бурхливий темперамент їхнього сина виявилися несумісними.

Перші творчі спроби гімназиста Ойгена Брехта припадають на 1913 рік, а вже з 1914 його *вірші, оповідання* і навіть *театральні рецензії* активно друкують у місцевій пресі. Літературні уподобання хлопця сформувалися під впливом французької поезії, зокрема бунтарських творів *Артура Рембо* і німецьких поетів-експресіоністів. Водночас Брехт починає цікавитися суспільними проблемами і політикою.

Його ранні твори, за зізнанням самого митця, далекі від досконалості, були сповнені протесту як проти традиційних методів художнього зображення, так і проти обивательської моралі. Юний бунтар навіть підтримував ідею участі Німеччини у війні, яка почалася в 1914 році й пізніше отримала назву Першої світової. Однак він дуже швидко змінив свої погляди, усвідомивши катастрофічність втрат, яких зазнавали всі країни-учасниці війни.

Після закінчення гімназії Ойген у 1917 році вступив до Мюнхенського університету, де вивчав медицину, та вже в січні 1918 року юнака мобілізували в армію. Батько Брехта зробив усе можливе, щоб син проходив службу санітаром у госпіталі в рідному місті Аугсбург. Саме в госпіталі, на власні очі побачивши жахливі реалії війни — понівечені тіла молодих хлопців, його ровесників, їхні смерті, юнак остаточно утвердився в антивоєнних переконаннях.

У цей час молодий Бертольт Брехт створив свою знамениту *«Баладу про мертвого солдата»*. У творі йдеться про солдата, якого навіть після смерті змусили відстоювати загарбницькі інтереси Німецької імперії. Балада побудована на сумному жарті: *«Тепер для військової служби і мертвих викопують»*. Молодий поет довів цей жарт до абсурду, зобразивши жахливу картину — одного разу мерця, давно вже похованого, викопали, і медична комісія, визначивши, що він *«придатний до військової служби»*, відправила його в бій. Із цим твором Бертольт виступав у госпіталі, де проходив службу, а потім і в політичних кабаре, акомпануючи собі на гітарі.

У 1918 році відбувся і дебют Брехта як драматурга — двадцятирічний юнак пише свою першу п'єсу *«Ваал»*. Твір не мав жодного зв'язку із тогочасними суспільними і політичними подіями. Головний герой — поет Ваал — полум'яний бунтар, для якого не існує цивілізації, суспільства, законів, зокрема й законів мистецтва, він —



абсолютно вільна людина. У цьому образі дослідники знайшли багато спільного з особистістю французького поета-бунтаря Артюра Рембо. Ваал¹ протиставляється ситим буржуа, жалюгідним міщанам-філістерам, які найбільше в житті бояться порушити суспільні норми, тож закономірно гине.

У своїй п'єсі молодий драматург утверджує повну свободу особистості, а суспільство зображує як соціальний хаос. Водночас персонажі твору, включно з головним героєм, зображені як узагальнені образи, наприклад, Ваал — це не конкретний поет, а «людина взагалі».

Мюнхенський період життя і творчості

Після демобілізації Бертольт повернувся до Мюнхена і до навчання. Однак тепер він присвятив себе вивченню філософії і театрального мистецтва. Паралельно продовжував писати п'єси. Юнака, який заперечував усі попередні здобутки драматичного мистецтва, цікавив не класичний парадний театр, а вуличний, із його живою мовою та яскравими характерами. Намагаючись заявити про себе як про драматурга, Брехт запропонував мюнхенському театру кілька своїх творів. Та жодна п'єса не була прийнята до постановки.

Щоб нарешті побачити на сцені свій перший твір — п'єсу «*Ваал*», молодий автор двічі переробляв її. Третю переробку він здійснив для книжної публікації. І хоча «*Ваал*» надрукували, автор був дуже незадоволений переробкою, в якій він врахував побажання видавництва. У своєму щоденнику останній варіант п'єси Бертольт визначив як «*зіпсований, заакадемізований, пригладжений, причесаний, поголений і запханий в купальні рейтузи*».

Утім першою п'єсою Брехта, поставленою на сцені, стала «*Барабани серед ночі*», написана в 1919 році. Критики відзначають, що за творчою манерою твір дуже близький до «*Ваала*», його герой такий самий егоцентричний і бунтівний. Головна суттєва відмінність між п'єсами — «*Барабани серед ночі*» ближча до реальності, дія твору пов'язана з конкретним історичним моментом, а саме з подіями німецької революції 1918 року.

Революція, що спалахнула в Німеччині в листопаді 1918 року, стала наслідком важкої ситуації на фронтах Першої світової війни і принизливої поразки німців. Бертольт Брехт з ентузіазмом сприйняв революційні події і навіть був обраний депутатом Аугсбурзької ради робітничих і солдатських депутатів та співпрацював із соціал-демократичною газетою. Проте юнак дуже швидко відійшов від активної діяльності через «*відсутність політичних переконань*».



Сцена Мюнхенського камерного театру, де відбулася перша постановка п'єси Бертольта Брехта «*Барабани серед ночі*»

¹ *Ваал* — давнє близькосхідне божество, яке для мешканців Фінікії, Ханаану і Сирії було головним богом їхнього пантеону.

П'єсу «*Барабани серед ночі*» поставили 1922 року в Мюнхені. Тоді ж відбулася її прем'єра в Берліні, а згодом і в інших містах. П'єса не прославила автора, вона не затримувалася в репертуарах театрів — її знімали з постановки після скандалів і протестів публіки. Однак твір схвально оцінили деякі критики: «*В один вечір двадцятичотирирічний Бертольт Брехт змінив поетичне обличчя Німеччини. З Брехтом ми знайшли нове звучання, нову мелодію, нове бачення*». За цю п'єсу автор отримав престижну німецьку літературну премію імені Генріха Кляйста, а в 1923 році її надрукували невеликим тиражем.

1920-ті роки виявилися складними для Німеччини, яка по закінченні «*Великої війни*» і революції перестала бути імперією. Країну душила важка економічна й соціальна криза, жажлива інфляція, що зводила нанівець будь-які спроби простих німців вибитися зі злиднів. Водночас величезні баринші, які отримували «*ситі буржуа*» на фінансових обладках, створювали неймовірний соціальний контраст у тогочасному німецькому суспільстві.

На початку 1920-х років у Мюнхені Бертольт Брехт із неприхованою огидою спостерігав за народженням нової політичної сили на чолі з нікому не відомим тоді Адольфом Гітлером. Ватажок нацистів, спекулюючи на економічній кризі й національній гордості німців, уражений поразкою у минулій світовій війні, закликав «*справжніх патріотів*» до «*національної революції*», до нової переможної війни, яка б стала реваншем за принизливий програв.

8 листопада 1923 року в Мюнхені нацисти здійснили збройну спробу захопити владу (так званий «*пивний путч*»). У своїй промові Адольф Гітлер проголосив: «*Баварський уряд і уряд рейху усуваються від влади, і утворюється тимчасовий уряд*».

Найпершим завданням «*національної революції*», яка розпочалася в Мюнхені, ватажок нацистів бачив похід на Берлін і захоплення влади в усій Німеччині. Коли ж озброєна поліція придушила путч, були виявлені нацистські «чорні списки», до яких включали людей, котрі після перемоги путчистів мали бути знищені.

Бертольт Брехт також був у цих списках, тож якби нацисти тоді перемогли, він загинув би. Причиною появи його прізвища у списках вважають участь у революції 1918 року, яку нацисти витлумачували як зраду, а також популярність його антивоєнної «*Балади про мертвого солдата*».

Протягом мюнхенського періоду творчості Бертольт Брехт використовував усі можливості, щоб заявити про себе в мистецькому світі. Він писав кіносценарії, намагався знімати фільми, здійснював переробки класичних п'єс для постановок, пробував себе як театральний режисер, але його роботи не мали успіху. Митець потерпав від бідності та незатребуваності, тож вирішив переїхати в Берлін, який став театральною столицею Європи та ареною несподіваних *сценічних експериментів*.

Берлінський період життя і творчості

У Берліні, де нуртувало мистецьке життя, Бертольт одразу потрапив у середовище однодумців, які мріяли здійснити революцію в літературі та театрі. Водночас у столиці в драматурга-новатора знайшлися і запеклі вороги, що заперечували будь-яку цінність художніх експериментів Брехта й називали його твори «*п'єсами ідіота*».



Щоб вижити, митець співпрацює з газетами і навіть пише рекламні тексти для відомих брендів. Пізніше він знаходить роботу в столичних театрах, для яких переробляє п'єси інших авторів, готує їх до постановки, а також інсценізує прозові твори.

Однак своїм покликанням Бертольт Брехт бачив драматургічну творчість, яка мала змінити театр. Особливість тогочасних театральних експериментів полягала в тому, що режисери намагалися поставити на сцені вже відомі п'єси, творчо пересмисливши їх. Завдяки *режисерським* і *сценічним* знахідкам вони надавали класичним творам нового звучання і пов'язували їх зі злободенними проблемами.

Брехт дійшов висновку, що потрібно йти іншим шляхом — не переробляти старе, а створювати **новаторську драматургію**. У 1924–1926-х роках він пише комедію «*Людина є людина*», що стала початком у розробці його власної концепції театрального мистецтва. Сюжет твору доволі трагічний — у п'єсі йдеться про те, як за допомогою нехитрих маніпуляцій, використовуючи ниці бажання людини, можна перетворити звичайного обивателя на солдата — жорстоку бойову машину. І хоча дія відбувається начебто в Індії, а герої начебто англійські солдати, сучасна авторові дійсність легко проривається назовні. Брехт писав, що його твір — це притча, у якій замість Індії можна впізнати Німеччину, а армійські збори можна витлумачувати як «*з'їзд націонал-соціалістичної партії Німеччини*». Мародерський напад англійських солдатів на індійський храм «*можна замінити на вторгнення в крамничку єврея*».

Крім прямої декларації політичних поглядів, Бертольт Брехт послідовно вводить у свої твори нові театральні прийоми. Наприклад, персонажі його п'єси «*Людина є людина*» по ходу дії час від часу зупиняються і, звертаючись до глядачів, пояснюють, що відбувається на сцені. Одна з героїнь коментує свої дії піснями (*зінгами*), зверненими до глядача; актори, які грали солдатів, виходили на сцену в масках і на ходулях. Духовні зміни головного героя були унаочнені — перетворившись на солдата, він також вийшов на сцену в масці та на ходулях.

Усі ці засоби Брехт використав для того, щоб уникнути **емоційного співпереживання глядача** і змусити його задуматися над суттю зображених у творі подій.

Зміни, введені Бертольтом Брехтом у драматичний твір, стали основою нової мистецької концепції, яку він пізніше назве «епічним театром». Свідоме руйнування в п'єсі цілісної дії відбувалося за допомогою *коментарів*. Їхнє завдання полягало в акцентуванні на важливих ідеях, які могли б залишитися поза увагою глядача, якби він емоційно співпереживав подіям і героям твору.

Такі коментарі мають давні джерела — у *давньогрецькій трагедії* хор виконував роль *коментатора* подій. Античний хор не лише пояснював, що сталося, а й розповідав про минуле, про майбутні наслідки зображуваних подій; міг описувати, що відбувається поза сценою, *розширяючи у такий спосіб і часові, і просторові межі твору*.

Так молодий драматург Брехт утверджував провідну роль розуму, а не почуттів у мистецтві. У своїй статті 1926 року він писав: «*Почуття — справа особиста, воно обмежене. Розуму, навпаки, притаманна чесність і порівняно всезагальний характер*». На думку Брехта, завдання театру — «*не заражати глядача почуттями, а змушувати його розуміти складні ідеї*».

Після 1926 року Бертольт Брехт стає достатньо відомим драматургом, його п'єси ставлять не лише в театрі, а й транслюють на радіо. Однак глядачі сприймають їх як цікаву дивину, тож широкої популярності автор не здобув. Водночас Брехт не збирається полишати свої спроби реформувати театр.

Театральний успіх Бертольта Брехта

Першою п'єсою, у якій повноцінно втілювалися принципи *«епічного театру»*, стала музична комедія *«Копійчана опера»* (1928 рік), де автор порушив актуальні суспільні проблеми. Використавши популярний мотив відсутності честі як у ситих буржуа, так і в кримінальних злочинців, автор пов'язав його не з конкретними особами, а із загальною несправедливістю *«буржуазного»* суспільного ладу.



Сцена спектаклю *«Копійчана опера»* (1930-ті роки)

У комедії Брехт спародіював класичну оперу, водночас використавши популярні тогочасні джазові мотиви. Тому особливе значення в *«Копійчаній опері»* має музика, до створення якої долучився професійний композитор (у попередніх п'єсах зонги і музичний супровід драматург писав сам).

П'єса мала гучний успіх. Цього разу публіку не бентежила незвична гра акторів та експерименти з оформленням сцени — театральна завіса виглядала як випране простирадло й висіла на шнурку, на сцені стояли дерев'яні щити з надписами, обабіч сцени були розташовані величезні полотняні екрани, на яких з допомогою проектора показували картини, а під час виконання зонга там з'являлася його назва. Сама ж сцена була максимально освітлена.

Думки критиків розділилися. Більшість із них схвально відгукнулися про *«Оперу»*, і навіть була надрукована стаття з назвою *«Брехт нарешті переміг»*. Однак частина критиків не сприйняла твору — особливо лютували мюнхенські газети: *«Все, без винятку, все тут розтоптане, опоганене, зневажене — починаючи з Біблії та духовенства аж до поліції й загалом будь-якої влади»*.

Щоправда, їхня думка мало вплинула на театральні аншлаги — у Мюнхені *«Копійчана опера»* витримала сто вистав у щерть заповнених залах. Уже в 1929 році п'єса вийшла за межі Німеччини, принісши авторові міжнародне визнання. Її ставили в багатьох театрах Європи, а згодом і в Нью-Йорку на Бродвеї. Чимало примірників *«Копійчаної опери»* також розійшлися в записах на грамофонних платівках.

Музична комедія Бертольта Брехта «*Копійчана опера*» стала прикладом успішного втілення його теорії «епічного театру». Поєднання в одній виставі зображень, музики, рис епічного і драматичного мистецтва виводило цей твір за межі традиційної драматургії. Однак звичним засобом донесення до публіки авторських ідей залишався *сюжет*. Митець уважав, що найкращим є той сюжет, який не захоплює глядача, — або дуже простий, або ж запозичений. В обох випадках він очевидний і не викликає глядацьких емоцій. Це дозволяє вникнути в суть зображеного, спостерігати, аналізувати і зробити правильні висновки. Можна зауважити, що приблизно так робив і видатний англійський драматург *Вільям Шекспір*, коли брав відомий сюжет і наповнював його новими ідеями. Водночас Брехт усував із творів будь-які двозначності та компромісні погляди, що були неприпустимими для нього. Адже Брехт уважав, що правда життя завжди проста, а неправда — багатозначна й абстрактна.

Успіх «*Копійчаної опери*» переконав Брехта у правильності обраного шляху. Його драматургічні експерименти довели, що не обов'язково пристосовуватися до смаків публіки, потрібно втілювати в життя свої творчі ідеї, і рано чи пізно публіка зрозуміє їх. Адже й класичні твори свого часу були революційними, а зараз їх сприймають як звичне і традиційне явище.

Роки еміграції

Політична ситуація в Німеччині у 1930-х роках ускладнювалася з кожним днем, позиції партії націонал-соціалістів зміцнилися настільки, що Адольфа Гітлера призначили очільником уряду країни. У зв'язку з цим антифашист Бертольт Брехт опинився у складній ситуації: у творах він відверто заявляв про свої політичні переконання, багато в чому поділяв погляди комуністів і не приховував свого негативного ставлення до нацистів. Митцеві загрожувала реальна небезпека арешту — його прізвище знову потрапило до списку «неблагонадійних» німців.

У 1933 році Брехт із дружиною і дітьми змушений був залишити батьківщину і виїхати до Праги. Так почалися роки поневірянь: родині Брехтів довелося жити в Австрії, Швейцарії, потім — у Данії, Швеції, Фінляндії. «*Ми міняли країни частіше, ніж черевики*», — згадував пізніше митець. Після від'їзду твори Бертольта Брехта в Німеччині було заборонено, повсюдно з репертуару театрів вилучали його п'єси, знищували книги і навіть грамофонні платівки із записами.

Брехт постійно потерпав від думки, що уряд країни, яка їх прийняла, піддається тискові німецької влади і видасть їх на розправу, як багатьох інших антифашистів-емігрантів. Рятуючись від переслідувань, митець разом з іншими співвітчизниками переїхав до Радянського Союзу, сподіваючись, що ця країна очолить у Європі спротив фашизму. Однак творча реалізація драматурга була неможлива там, де панував так званий «*соціалістичний реалізм*», — художній метод, який встановлював для митців межі дозволеного та жорстко визначав у літературі пріоритетними ідеологію і пропаганду. Тому вже за місяць Бертольт Брехт залишив країну.

У 1930-х роках багато німців, які емігрували до Радянського Союзу (зокрема й знайомі Брехта), стали жертвами репресій. Їх заслали в концтабори або розстріляли. Отримуючи ці жахливі звістки, митець мучився сумнівами: з одного боку, він вірив в ідею побудови нового і справедливого суспільства, яку, на його думку, реалізовували в Радянському Союзі. Але водночас не вірив у винуватість багатьох засуджених, зокрема свого друга і першого перекладача його творів на російську мову.

В еміграції драматург продовжував працювати, і головним творчим досягненням цього періоду стали дві його п'єси — «*Життя Галілея*» (перша редакція, 1939 рік) і «*Матінка Кураж та її діти*» (1939 рік).

У цей час в Європі розпочалася Друга світова війна, і Брехт, який оселився із сім'єю в Данії, спостерігав, як уряд цієї країни, що симпатизував нацистам, видає гітлерівцям німців-емігрантів, яких на батьківщині безсумнівно знищать.

Рятуючись від нацизму, що поглинав країну за країною, Бертольт Брехт намагався отримати американську візу та виїхати до США. Однак через його політичні погляди і прихильність до комуністичних ідей процес затягнувся. Лише в червні 1941 року Брехт прибув у Лос-Анджелес і оселився в Голлівуді.

На жаль, творчість німецького драматурга-емігранта не була широко відома американцям, тому організувати постановку своїх п'єс Бертольту Брехту не вдавалося. Щоб прожити, йому довелося розробляти сюжети для кіносценаріїв. Лише у 1947 році в невеликому театрі Лос-Анджелеса відбулася прем'єра п'єси «*Життя Галілея*», другу редакцію якої він спеціально підготував для американського глядача.

Повернення на батьківщину

У Європу Бертольт Брехт приїхав у 1947 році, і «посприяла» цьому комісія Сенату з розслідування антиамериканської діяльності, яка зацікавилася політичними поглядами драматурга. Країна, у якій зупинився митець, повернувшись до Європи, була Швейцарія, однак уже 1948 року він переїжджає до Німеччини. Його вибором

став Східний Берлін, який після закінчення Другої світової війни перебував під радянською окупацією. Туди ж з'їхалися актори-емігранти, з якими восени 1948 року митець створив «*Берлінський ансамбль*» — театр, що швидко став всесвітньо відомим саме завдяки постановкам Бертольта Брехта.

Драматург після тривалої паузи нарешті знову зміг повернутися до активного втілення своєї теорії «*епічного театру*». Першою прем'єрою нового театру стала п'єса «*Матінка Кураж та її діти*» (січень 1949 року).

У жовтні 1949 року німецькі території, окуповані радянськими військами, перетворилися на Німецьку Демократичну Республіку,

що була створена СРСР і перебувала під його впливом. Театру «*Берлінський ансамбль*» і його керівникові доводилося постійно витримувати неймовірний тиск партійних чиновників-комуністів, які постійно ставили трупу в ситуацію неприйнятних для Брехта «*галілеївських*» компромісів.

14 серпня 1956 року Бертольт Брехт помер від інфаркту у віці 58 років.



Бертольт Брехт під час репетицій вистави «*Матінка Кураж та її діти*» (світлина 1949 року)

ЕПІЧНИЙ ТЕАТР БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Теорію епічного театру Бертольт Брехт розробляв усе своє творче життя. Його *авангардистські* пошуки в 1920-х роках нових драматургічних прийомів, що ламали традиційні уявлення про театральне мистецтво, у 1930-ті роки систематизувалися в послідовну цілісну теорію, яку Брехт виклав у численних статтях і трактатах.

Шлях розвитку театрального мистецтва, запропонований Бертольтом Брехтом, відображав його активну громадянську позицію. Митець уважав, що сучасне йому суспільство влаштоване несправедливо, у ньому заможна меншість пригноблює злиденну більшість. Така ситуація мала бути виправлена будь-якими засобами, зокрема й мистецтвом, а тому твори нового театру мали відгукуватися на злободенні політичні та суспільні проблеми.

1. Згадайте концепцію **«нової драми»**, створену норвезьким митцем **Генріком Ібсеном** наприкінці XIX століття. Які головні принципи він утілює у своїх п'єсах?
2. Доведіть, що драма Генріка Ібсена **«Ляльковий дім»** відображає *соціальні проблеми*, актуальні для тогочасного суспільства.

На глибоке переконання Брехта, твір має порушувати актуальні проблеми, у висвітленні яких *не може бути двозначностей*. Важливо, щоб головна думка, ідея твору була прозорою й абсолютно зрозумілою для будь-якого глядача, незалежно від рівня його освіченості. Якщо митець бачить своїм завданням показати хижацьку, злочинну сутність вищих класів, то образи їхніх представників, на думку Брехта, не можуть бути носіями добра, а отже, не можуть викликати співчуття. Межа між добром і злом має бути чіткою, а усвідомлення цієї межі — безсумнівним.

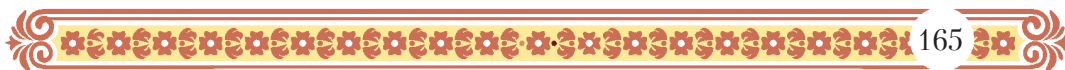
Драматург уважав, що рухові головної думки у творі ніщо не має заважати — ні емоції глядачів, ні оформлення сцени, ні гра акторів, ні навіть режисура. Новий театр, за задумом Брехта, був повністю спрямований на *розум* глядачів. Мотивація митця — абсолютно проста: *«Пропаганда мислення завжди приносить користь справі знедолених, у якій би галузі вона не велася»*.

Бертольд Брехт протиставляє свій *епічний театр драматичному*, або ж *аристотелівському театру*, який опирається на естетичну теорію давньогрецького філософа Аристотеля. Митець уважав, що традиційний аристотелівський театр заколисує розум і волю людини, відволікає її від насущних проблем, які потрібно вирішувати в політичному й суспільному житті.

Драматичний театр чітко розмежовує *епос* і *драму*, відмовляючись від художніх засобів епічних, передусім прозових творів. Проте Брехт уважав, що засоби епічних жанрів більше впливають на інтелект, ніж на емоції. Тож у новому театрі має відбуватися *«епізація»*, перетворення його на своєрідну *«оповідь»*.

Головна вада *драматичного театру*, на думку Бертольта Брехта, — наслідування *теорії катарсису* (в перекладі з давньогрецької — *очищення*), яка належала Аристотелю. Згідно з нею драматичне дійство має викликати у глядача *співпереживання* (співчуття і страх), поступово доводячи його до найвищої точки емоційного напруження, після якої настає бурхлива і швидка емоційна розрядка (катарсис), що очищає душу, даруючи їй *«нешкідливу радість»*.

Драма в такому вигляді, вважав Брехт, — це не спроба розв'язати важливі проблеми, а просте зняття стресу й відволікання від боротьби за свої права.



1. У 8 класі ви вивчали давньогрецьку трагедію **Есхіла «Прометей закутий»** (VI–V століття до н. е.). Згадайте головні події твору та його героїв.
2. Поміркуйте, які почуття хотів викликати у глядача давньогрецький трагедіограф, зображуючи муки **міфологічного героя Прометея?**
3. Поясніть, чому принципи Есхіла були неприйнятними для Бертольта Брехта.

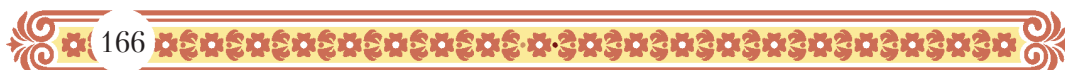
Традиційний драматичний театр робить глядача емоційним учасником зображуваного, змушує його переживати події на сцені як справжні. Унаслідок цього для публіки зникає відмінність між реальним і фіктивним життям. Але, на думку Брехта, найгірше те, що, співпереживаючи героям драматичного твору, глядачі мимоволі сприймають зображувану дійсність не цілісно, але лише з обмеженого погляду персонажів, яким вони співпереживають. Такий театр не може донести важливих тверджень і раціональних ідей, закладених у п'єсу драматургом. Тому глядача потрібно перетворити на відстороненого спостерігача, якого не затьogne вир переживань, який зберігатиме здатність аналізувати і робити висновки.

1. Визначте риси **драматичного (аристотелівського) театру** у творах видатного драматурга доби Відродження **Вільяма Шекспіра**.
2. Які почуття викликають у вас історії про **Ромео і Джульєтту** та про **Гамлета**?
3. Доведіть, що англійський митець свідомо прагнув досягти у глядачів сильного емоційного співпереживання долям своїх героїв.

Для унаочнення свого бачення відмінності між **драматичним** та **епічним театром** Бертольт Брехт сформулював і зіставив їхні ключові ознаки:

<i>Драматичний театр</i>	<i>Епічний театр</i>
представляє собою дію	представляє собою оповідь
залучає глядача в дію	глядач як спостерігач
виснажує активність глядача	стимулює активність глядача
пробуджує в глядача емоції	примушує глядача приймати рішення
переносить глядача в іншу обстановку	показує глядачеві іншу обстановку
ставить глядача в центр подій і примушує його співпереживати	протиставляє глядача подіям і примушує його вивчати
збуджує в глядача інтерес до розв'язки	збуджує у глядача інтерес до ходу дії
звертається до почуттів глядача	звертається до розуму глядача

Для якомога більшого **дистанціювання** глядача від зображуваного і переведення його у статус **спостерігача** Бертольт Брехт використав так званий **«ефект очуження»**. Цей ефект не дає глядачеві зануритися в дійство й вимагатиме не емоцій, а свідомих зусиль для **розуміння**: «Сенс техніки “ефекту очуження” полягає в тому, щоб вселити в глядача аналітичну, критичну позицію до зображуваних подій».



У п'єсах *епічного театру техніка очуження* реалізувалася як послідовне руйнування звичних сценічних ефектів, властивих *драматичному театру*. Тому, на думку Брехта, нею мають володіти драматург, режисер і актор. Найважливішою є функція актора, який *не повинен «вживатися у роль»* аж до повного ототожнення з нею. *«Щоб не доводити публіку до трансю, актор і сам не має бути в трансі»*, — казав драматург. Актор має стояти дещо осторонь від створюваного ним персонажу і бути його критиком та суддею (*«принцип дистанціювання»*).

«Ефект очуження» як головний засіб *«епізації»* драматичного твору практично реалізувався через безпосереднє спілкування акторів із глядачами, що не практикувалося в драматичному театрі, використання посеред дії *тісень (зонгів)*, не завжди пов'язаних із розвитком сюжету (руйнування сценічних ілюзій), чергування віршів, прозових фрагментів і діалогів (усування драматичного складника).

Оформлення сцени в театрі Брехта було дуже умовним і не мало на меті створити вірогідний образ місця дії. Декорації змінювалися при відкритій завісі на очах у публіки, актори могли використовувати маски, а також інші допоміжні засоби (ходулі, штучні руки тощо). Дія супроводжувалася використанням проєктора, з допомогою якого на сцені з'являлися картини чи надписи, які роз'яснювали суть подій. У деяких постановках Бертольт Брехт вводив у п'єсу спеціального актора, який не був задіяний як персонаж, а лише коментував те, що відбувається на сцені.

Класна дошка

Прикметні ознаки епічного театру Бертольта Брехта

- політична і суспільна злободенність порушених проблем;
- життєвість драматичного твору полягає у його головній думці, решта — лише засоби її донесення до глядача;
- поєднання в одному творі драматичних та епічних художніх засобів (діалогів, віршів, прозових фрагментів, *тісень-зонгів*, пов'язаних і не пов'язаних з дією);
- звернення до розуму, а не до емоцій глядача;
- настанова критичного ставлення до усього, що відбувається на сцені;
- використання прийомів, які усувають співпереживання зображуваному;
- мінімальне використання декорацій, наявність незвичних сценічних ефектів;
- відкритий фінал, який пропонує глядачеві самостійно робити висновки

1. Згадайте сюжет комедії **Миколи Гоголя «Ревізор»**.
2. Як ви знаєте, комедію «Ревізор» автор замислив як **нищівну сатиру** на мораль тогочасного суспільства. Однак глядачі сприйняли її як веселу історію про брехуна Хлестакова. Поміркуйте, як використав би Брехт **ефект очуження** та інші новаторські техніки для того, щоб глядач чітко усвідомив ганебність хабарництва.
3. Зробіть висновок про особливе **виховне значення** епічного театру Брехта.

Теорія епічного театру Бертольта Брехта вплинула на подальший розвиток світового мистецтва. Поєднання драматичної й епічної складових в одному творі, використання *«ефекту очуження»*, *«принципу дистанціювання»*, а також спілкування акторів із глядачами стали частиною світової театральної культури.



П'ЕСА БЕРТОЛЬТА БРЕХТА «МАТІНКА КУРАЖ ТА ЇЇ ДІТИ»

Одна з найкращих п'єс Бертольта Брехта «*Матінка Кураж та її діти*» (підзаголовок «*Хроніка з часів Тридцятилітньої війни*») створювалася у 1938–1939-х роках, коли драматург перебував в еміграції. За основу твору Брехт узяв повість відомого німецького письменника *XVII століття*, учасника *Тридцятилітньої війни* між католиками і протестантами (1618–1648 роки) Ганса Гріммельзгаузена «*Життєпис про-йдисвітки і бродяги Кураж*» (1670 рік).

Класна дошка

Риси епічного театру в п'єсі «Матінка Кураж та її діти»

- політична злободенність порушених проблем (очікування війни);
- прозорість головної думки твору;
- наявність монологів, у яких прямо декларується абсурдність війни (наприклад, шведському королю довелося вбивати німців, щоб «визволити» їх із рабства у німецького імператора);
- використання ремарок перед кожною сценою, де коротко описано всі головні події цієї сцени. За задумом Брехта, під час вистави ці ремарки мали з'являтися на спеціальних стендах, щоб глядач знав, про що йдеться далі;
- використання «*ефекту очуження*». У випадку матінки Кураж — це нездатність головної героїні усвідомити, що втрата дітей є результатом її бізнесу;
- створення образів героїв, яким глядачеві важко співпереживати (мати — цинічна і користолюбна, старший син — мародер, молодший гине через дурість; співчуття викликає лише загибель німої доньки);
- широке використання пісень-зонгів;
- відкритий фінал, який пропонує глядачеві самостійно робити висновки

Бойові дії цієї тривалої війни відбувалися на територіях різних країн, однак найбільших спустошень зазнала Німеччина: знищено тисячі міст і сіл, нікому було сіяти пшеницю і виплавляти метал, ширилися епідемії та голод. Загальні людські втрати у Тридцятилітній війні оцінюють у вісім мільйонів життів, це найжахливіша катастрофа, що спіткала Європу в її історії аж до подій ХХ століття.

Брехт розглядав свою п'єсу як *твір-попередження* про можливі наслідки нової великої війни на території Європи й адресував його насамперед німцям, що перебували під впливом ідей Гітлера, який закликав до війни і пропагував вищість німецької раси над іншими. Саму війну нацисти бачили як швидку і переможну, адже що можуть протиставити інші народи справжній арійській расі? Водночас нацисти малювали принади майбутнього німецького панування, яке забезпечить покращення рівня життя громадянина Німеччини і створить його особливий статус у підкореній Європі.

Бертольт Брехт очікував, що встигне дописати цей твір ще до початку війни і його постановку на європейських сценах побачить чимало людей, які зрозуміють це застереження. Однак 1 вересня 1939 року, коли німецькі війська ввійшли на територію Польщі, п'єса ще не була завершена. Саме з цього приводу митець із гіркотою

зауважив: «Письменники не можуть писати з такою швидкістю, з якою уряди розв'язують війни... „Матінка Кураж та її діти” — спізнилася».

Прем'єра відбулася в Цюріху (Швейцарія) у 1941 році. Проте повноцінна репертуарна історія «Матінки Кураж» розпочалася лише в січні 1949 року. Вона була першою постановкою брехтівського театру «Берлінський ансамбль».

Драматург хотів донести до глядачів просту думку, що неможливо збагатитися за рахунок війни і водночас сподіватися, що вона жодним чином тебе не зачепить. Однак саме такою Бертольт Брехт бачив «сучасну свідомість більшості людей».

Головна героїня твору — **Анна Фірлінг** — маркітантка, дрібна торговка, яка супроводжувала армію, продаючи солдатам необхідний у походах товар. Вона одержала своє прізвисько **Кураж** (Хоробрість) за те, що, ризикуючи життям, під гарматним вогнем вивезла з міста Рига півсотні хлібин. Хліб уже почав цвісти, й Анні довелося вибирати — або ризикувати, або розоритися. Вона продає одяг, взуття, їжу солдатам, які на війні не надто вередують і гарно платять. Причому їй байдуже, за якою армією їздити — католицькою чи протестантською.

Водночас головна героїня має свою філософію щодо війни — вона не хоче в неї «занадто» встрявати, лише настільки, щоб отримати зиск і не постраждати. Матінка Кураж упевнена, що ця філософія всезагальна і її поділяють усі учасники війни, прос-то дехто з них це приховує: «Великі пани кажуть, ніби вони ведуть війну лише заради страху Божого, тільки за добрі та гарні діла. А як придивишся ближче — і вони зовсім не такі йолопи, а воюють заради свого зиску».

У матінки Кураж троє дітей: старший син **Ейліф** — «хоробрий і розумний», молодший **Швейцержас** — «дурний, зате чесний» і німа донька **Катрін** — «ні риба ні м'ясо». Однак жінка сподівається, що війна не торкнеться її дітей. «Ти хочеш вигодувати на війні свій виводок, а данину війні хай платять інші», — говорить їй фельдфебель на самому початку п'єси. І, справді, війна не оминула матінку Кураж — упродовж твору її діти гинуть. Однак героїня не змінює своїх поглядів — вона проклинає війну лише тоді, коли справи йдуть погано і зиск невеликий. А кожне збільшення заробітку викликає в неї ажіотаж і славлення війни.

Жінка так нічому і не навчилася, через свою жадібність вона втратила найдорожче в житті — дітей, але Анна вперто впрягається в маркітанський фургон і йде далі за військом. Таке безжальне змалювання образу Кураж зустріло спротив у багатьох



Сцена з американської постановки спектаклю «Матінка Кураж та її діти» (режисер Джордж Вульф, в головній ролі Меріл Стріп, 2006 рік)

критиків, які вважали, що вірогідніше було б, якби героїня усвідомила свої помилки і змінила ставлення до війни. Але Брехт заперечив такий розвиток подій: «Глядачі іноді марно чекають, що жертви катастрофи обов'язково винесуть з неї повчальну думку. Завдання автора п'єси полягало не в тому, щоб вкінці примусити прозріти матінку Кураж. Авторіві потрібно було, щоби **бачив** глядач, адже сліпота матінки Кураж відкриває очі глядачам».



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

✦ Предметні компетентності

1. Розкажіть про головні віхи в житті німецького драматурга **Бертольта Брехта**.
2. Чому в роки Першої світової війни молодий митець перейшов на антивоєнні позиції?
3. Як на житті Бертольта Брехта позначився прихід до влади нацистів? Чому гітлерівці переслідували митця?
4. Які **новаторські риси** вніс драматург у театральне мистецтво?
5. Розкажіть про концепцію **епічного театру** Бертольта Брехта.
6. Чому **Бертольт Брехт** критикував «аристотелівський театр» як «фабрику снів»?
7. Визначте риси **епічного театру** в п'єсі «**Матінка Кураж та її діти**».
8. На тлі яких подій відбувається дія твору?
9. Схарактеризуйте образ головної героїні твору. Назвіть її життєві пріоритети.
10. Як Бертольт Брехт доводить несумісність материнства з війною?
11. Що, на вашу думку, **символізує** образ матінки Кураж?
12. Як її образ протиставляється образу Катрін?
13. У чому виявилася **пророчість твору**, написаного на початку Другої світової війни?
14. Чим завершилися обіцянки нацистських пропагандистів щодо процвітання нації і кращого життя для наступних поколінь Німеччини?
15. Чим тогочасна Німеччина, на думку Брехта, схожа на безпринципну маркітантку?

Обізнаність та самовираження у сфері культури

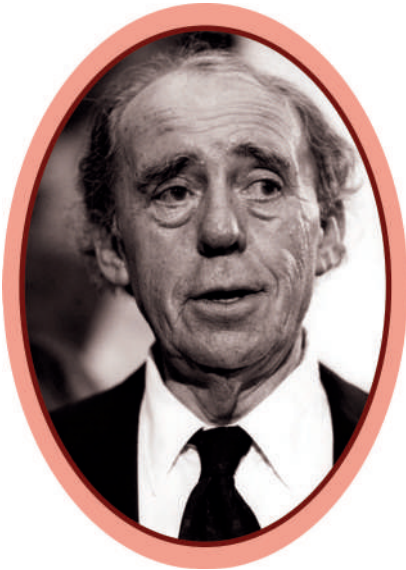


Знайдіть в інтернеті й перегляньте відеоафішу п'єси **Бертольта Брехта** «**Матінка Кураж та її діти**» (*Mutter Courage und ihre Kinder. Stadttheater Fürth*). Постановку здійснено в 1918 році на сцені німецького театру «Stadttheater Fürth».

Знайдіть у трейлері до вистави «Матінка Кураж та її діти» риси **епічного театру**.

Генріх Теодор Белль

(1917–1985)



Генріх Теодор Белль — німецький письменник-реаліст, поет, сценарист і перекладач. Народився в місті Кельн 21 грудня 1917 року майже за рік до закінчення Першої світової війни (11 листопада 1918 року) і був шостою дитиною в сім'ї.

Батьки Генріха — Віктор і Марі Белль, — побожні католики з міцними *пауцифістськими* (антивоєнними) переконаннями — не лише відвідували церковні служби, а й неохотно дотримувалися християнських настанов у повсякденному житті. У своїй багатодітній родині побожне подружжя Беллів сповідувало високі моральні принципи. Тож, у їхньому розумінні, згідно із законами Слова Божого будь-яке насильство вважалося неприйнятним.

Віктор Белль був теслею, столяром, різьбярем, майстром скульптур із деревини і мав невелику власну майстерню. Родина жила незможомо, однак батьки не шкодували коштів і зусиль на освіту дітей.

Початкову освіту малий Генріх здобув у народній католицькій школі, після закінчення якої вступив до класичної гімназії в рідному Кельні. У гімназії вчителі відзначали обдарованість хлопця, його значні успіхи з фізики і математики, а також дещо флегматичний характер і романтичне мрійництво. Хлопець змалку багато читав і в гімназійному віці вже виявляв широку ерудицію — добре знав твори багатьох німецьких і європейських поетів та прозаїків, зокрема захоплювався віршами *Поля Верлена*, *Райнера Марії Рільке* і романами *Федора Достоевського*, любив музику, особливо твори Вольфганга Амадея Моцарта і Людвіга ван Бетховена.

На гімназію припадають перші творчі спроби хлопця, він пише вірші та оповідання. В оповіданнях юного автора відчувається вплив Достоевського — бажання розібратися в психології героїв та співчуття до бідних і страждених. У підлітковому віці Белль цілком щиро вважав себе тютхтєм, однак у критичних ситуаціях виявляв неабияку твердість характеру. Так, із двохсот гімназистів лише трьом, незважаючи на цькування, стало духу не вступити до молодіжної організації «*Hitler Jugend*» («Гітлерівська молодь», створена в 1926 році), і одним із них був Генріх.

Воєнізована молодіжна організація «*Hitler Jugend*» вважалася кадровим резервом німецької нацистської партії, членство в ній із приходом у 1933 році нацистів до влади стало обов'язковим для всіх німців, що досягли десятирічного віку. Підлітків використовували

для брутальних нападів на тих, хто не підтримував ідеї Адольфа Гітлера. Відомі випадки, коли члени «Гітлерівської молоді» напали на кінотеатри та книгарні, що поширювали твори антивоєнної тематики, а також на власників і відвідувачів закладів.

Для щирої католицької родини підтримка нацизму була неприпустима. Тож Віктор і Марі Беллі сприйняли прихід до влади націонал-соціалістичної партії як особи-

сту трагедію і поразку. Вони щиро переживали за долю Німеччини й чітко усвідомлювали, що гуманістичні ідеали, в яких вони виховували своїх дітей, були в небезпеці. «*Скоро почнетъся війна*», — сказала Марі Белль, дізнавшись про обрання в січні 1933 року Адольфа Гітлера канцлером (прем'єр-міністром).

За спогадами Генріха Белля, Кельн був особливим містом, його мешканці намагалися опиратися мороку нацистської пропаганди. На виборах 1932 року вони віддали за націонал-соціалістів лише 20 відсотків голосів. А коли Гітлер відвідав місто, обурені кельнці закидали його вазонами. У місті діяло антифашистське католицьке підпілля, у якому брав участь старший брат Генріха. Вдома у Беллів велися «дорослі» політичні розмови, до яких долучався і майбутній письменник.

Після закінчення гімназії у 1937 році Генріх Белль не пішов добровольцем у вермахт (німецьку армію), як вчинила значна частина його однокласників, а став учнем продавця книг у Бонні — місті неподалік Кельна. Через рік юнак остаточно вирішив присвятити себе письменництву і залишив роботу букініста. Водночас почав давати платні приватні уроки. Генріхові подобалося таке життя, він мав час на літературні експерименти, а приватні заняття забезпечували йому засоби до існування.

Ідилія продовжувалася недовго, того ж 1938 року Імперська служба праці мобілізувала письменника-початківця до обов'язкових для кожного громадянина Німеччини піврічних примусових робіт. Інтелігентний хлопець переживає шок і впадає у «повний відчай» — повинність була воєнізованою, усі мобілізовані ходили у військовому строї та підкорялися військовій дисципліні, їх залучали до важкої фізичної праці. У випадку Белля це було осушення боліт і лісозаготівля. Той період життя письменника згадував як «*тупе існування*» в «*атмосфері абсолютної безнадії*».

Під час примусових робіт мобілізованим посилено «промивали мізки» ідеями нацизму. Із цього приводу Генріх навіть написав сатиричне есе, у якому іронічно відзначив, що «*більше не думає про воскресіння з мертвих і життя після смерті*», а вірить «*тільки в святу націонал-соціалістичну партію Німеччини*».



Генріх Белль із дружиною, 1942 рік

Роки юності і Друга світова війна

У примусових робіт був один незаперечний плюс — відпрацювавши, Генріх Белль отримав право на вступ до університету. Без вагань він обрав германістику на кафедрі класичної філології Кельнського університету і розпочав навчання з літнього семестру 1939 року. Водночас повернувся до літературної праці, за якою скучив, перебуваючи на примусових роботах. Життя студента і письменника-початківця, здавалося, налагоджувалося, однак уже в липні 1939 року його мобілізували в армію «*на кілька тижнів для участі в навчаннях*». Повернутися до мирного життя Беллю не судилося — 1 вересня почалася Друга світова війна.

На порозі нової війни гітлерівська пропаганда підігрівала в суспільстві радикально войовничі настрої, вкидала гасла про реванш за поразку в Першій світовій війні. Німецька колективна свідомість підтримувала нацистську партію, ідеї Гітлера про розширення життєвого

простору для німецької нації і теорію арійської надлюдини. Для Белля настали важкі часи — він не збирався будувати життя на хибних принципах нацизму, але його змусили воювати в абсурдній війні на боці сили, принципи та ідеї якої він не поділяв.

Генріх Белль пройшов усю війну до 1945 року, він воював на Західному і Східному фронтах (територія Франції, Угорщини, Румунії, Радянського Союзу, Німеччини). Найзапекліші бої, в яких йому довелося брати участь, відбулися в Україні. Генріх бував у Львові, Станіславі (Івано-Франківську), Тернополі, Одесі, Херсоні, у Криму. За словами письменника, він жодного разу не вистрелив у людину, хоча сам отримав чотири поранення. Белль не намагався зробити військову кар'єру — відмовився піти в школу офіцерів, не вступив до націонал-соціалістичної партії і завершив свою довгу шестирічну службу лише в чині обер-ефрейтора.

Генріх Белль відчував грікі докори сумління за те зло, яке чинила його батьківщина іншим народам Європи, і ніколи не знімав із себе особистої відповідальності за все, що сталося. Пізніше в одному з інтерв'ю він сказав: «Я, як німецький солдат, входив у зруйнований бомбардуваннями Київ і таку ж зруйновану після багатьох днів оборони Одесу. У Києві бачив, як гнали євреїв до Бабиного Яру. В Одесі — як гнали одеських євреїв у гето. Я усвідомлюю свою відповідальність за злочини гітлерівського вермахту. Із усвідомлення цієї відповідальності я й пишу».

В останній рік війни, навесні 1945 року, Белль потрапив у полон до американських союзників. Деякі біографи пишуть, що він свідомо здався, щоб припинити для себе це безглуздя. Провівши кілька місяців у таборі військовополонених на території Бельгії, а згодом у Франції, Генріх повернувся у Кельн.

Перші літературні успіхи

Повернувшись із полону додому, Генріх Белль вирішив продовжити навчання і заняття літературою. Йому було що сказати своїм сучасникам, за роки війни визріло чимало сюжетів і думок, але повоєнна криза скоректувала плани на майбутнє. Через безгрошів'я він змушений був працювати теслею у батьківській майстерні, а на початку 1950-х служити в місцевому управлінні статистики.

Мрія Генріха стати письменником здійснилася значною мірою завдяки його дружині — Анні Марі Чех, із якою вони побралися ще в 1942 році під час однієї з відпусток Белля. Анна Марі вірила в талант свого чоловіка і поділяла його моральні цінності. Вона мала постійну роботу вчительки, професійно займалася перекладами з англійської мови і взяла на себе значну частину фінансового забезпечення сім'ї. Тож Генріх міг набагато більше часу присвячувати творчості.

За перші повоєнні роки Генріх Белль написав два романи, які не зацікавили видавців, а також багато «коротких оповідань». Однак його наполегливість дала результат — із 1947 року твори Белля з'являються в літературних журналах, а в 1949 році вийшла друком повість *«Поїзд точно за розкладом»* (початкова назва *«Між Львовом і Чернівцями»*), яка зробила автора відомим. Закріпили творчий успіх письменника і принесли йому широку популярність збірка оповідань *«Подорожній, коли ти прийдеши у Спа...»* (1950 рік) і перший виданий роман *«Де ти був, Адаме?»* (1951 рік).

Генріх Белль став яскравим представником так званої *літератури руїн* (або ж *літератури тих, хто повернувся*), яку створювали молоді повоєнні автори. Він писав без прикрас і пафосу про війну, про роль нацизму в її розв'язанні, про повернення додому і про руїни на місці залишених домівок. Значна частина подій у творах Бел-

ля відбувається на території України (наприклад, головний герой повісті «Поїзд точно за розкладом» Андреас гине біля містечка Стрий на Львівщині).



Німеччина в 1948 році

Своїми творами письменник намагався не дати німцям забути біль і втрати ще недавньої бійні, щоб подібний жах більше ніколи не повторився. Адже бажання забути і замовчати минуле було в багатьох його співвітчизників — значна частина німців свого часу мала стосунок до нацистського режиму або ж виправдовувала його дії. Ці люди не визнавали своєї відповідальності за все, що сталося. Проте Генріх Белль уважав їхню поведінку лицемірством, своєрідною «грою в піжмурки» задля психологічного комфорту, тому наполягав, що світ потрібно бачити *«таким, як він є»*.

Письменник добре пам'ятав, як легко після поразки Німеччини в Першій світовій війні Адольф Гітлер зманіпулював ображеним національним самолюбством. І

Белль боявся, що його співвітчизники знову скотяться до підтримки нацистських ідей. На його думку, важливим запобіжником такого розвитку подій є прищеплення демократичних цінностей (зокрема поваги до прав і свобод кожної людини) і підтримка демократичних інституцій.

Генріх Белль був ідеалістом і вірив, що література може змінити світ, а письменник має втручатися в політику задля блага суспільства. Тож із кінця 1950-х років, крім продовження плідної творчої роботи, він починає активну публіцистичну і громадську діяльність — відгукується на актуальні політичні проблеми, бере участь в антиурядових мітингах, демонстраціях і пікетах, стає відомим правозахисником.

Правозахисна діяльність Генріха Белля

На початку 1960-х років Федеративна Республіка Німеччина переживає важку суспільну кризу. До цього часу підросло перше повоєнне покоління, яке не застало нацизму. За спогадами сина Белля, в кожній сім'ї діти розпитували батьків: «Чи були ви нацистами, чи ні?» Гострота кризи посилилася через так звані *Освенцімські процеси* — суди над причетними до злочинів у концтаборі Аушвіц, які почалися в Німеччині у 1963 році. Слухання були відкритими, тож молоде покоління отримало документальні свідчення нелюдності гітлерівського режиму, а також з'ясувало, що багато колишніх нацистів перебувають на волі й досі не покарані.

Активісти-розслідувачі з молодіжних громадських організацій виявили, що лише в органах державної влади перебувало 364 тисячі колишніх нацистів. Спроби притягнути їх до відповідальності завершувалися нічим — прокуратура, поліція і суди були бездіяльними, публічні звернення залишалися без відповіді.

Ці ж проблеми хвилювали й письменника-антифашиста Генріха Белля, майстра німецької літератури, твори якого друкували в усьому світі мільйонними накладками. Його обурювало, що колишні нацисти, замість того, щоб бути засудженими, ведуть

активне політичне життя. Він публічно заявляв: *«Надто багато вбивць відкрито і нахабно гуляють цією країною, і ніхто не доведе, що вони вбивці. Провина, каяття, прозоріння так і не стали категоріями суспільними, і тим паче — політичними».*

Наприкінці 1960-х років учасники антинацистських молодіжних рухів радикалізувалися і перейшли до терористичної діяльності. Вони вирішили — якщо влада не карає злочинців, то цим займуться вони. У Німеччині почалися резонансні вбивства високопосадовців, причетних до нацистської партії. Правоохоронцям вдалося заарештувати ватажків терористичного угруповання лише в 1972 році. Ці гучні арешти призвели до вибуху публікацій в німецькій бульварній пресі — заарештованих демонізували, поливали брудом і оприлюднювали про них недостовірну інформацію.

Генріх Белль, звичайно ж, засуджував тероризм, однак вакханалія в пресі змусила його опублікувати статтю в журналі *«Шпігель»*. У ній він зауважив, що й до терористів треба ставитися як до людей, а не як до *«породжень пекла»*. І тоді можна буде розібратися в мотивах, які привели їх до тероризму. Крім того Белль нагадав, що кожна людина в демократичній країні має право на неупереджене слідство і справедливий суд. Будь-яка інша думка — це *«відвертий фашизм»*.

Після цієї публікації життя Генріха Белля різко змінилося. Преса почала цькувати заслуженого митця, називаючи його *«симпатиком терористів»*. З'являлися наклепи і відверті фейки про життя письменника, його особу у будь-який спосіб намагалися поєднати з тероризмом (наприклад, друкували фотографію Белля на тлі місця теракту з тілами жертв). Поліція встановила за ним нагляд, у будинку Белля і в оселях його дітей неодноразово проводили обшуки (шукали терористів), долучаючи значну кількість озброєних автоматами поліцейських і без висунення жодних звинувачень. На обурену вимогу письменника під час одного з обшуків пояснити правові підстави цих дій, слідчі нахабно відповіли: *«За Адольфа вас просто розстріляли б»*.

Отримана в грудні 1972 року Нобелівська премія за вагомий внесок у відродження німецької літератури не змінила ставлення влади і преси до письменника. За спогадами сина Белля, *«1970-ті роки були жахливими для нас»*. Цькування продовжувалося, і лише незрозуміла смерть усіх до одного ватажків терористів у в'язниці (*«колективне самогубство»* 1976–1977 років) змусила владу і пресу припинити, а безкомпромісна позиція Генріха Белля на захист прав особистості поступово здобула підтримку в німецькому суспільстві. Наприкінці 1970-х років його все частіше називають *«совістю нації»*.

Пережите відобразилося на творчості письменника. У 1974 році виходить друком гостросоціальна повість *«Втрачена честь Катаріни Блум, або Як виникає насилля і до чого воно може призвести»*. Книга стала бестселером і лише в Німеччині розійшлася накладом у 6 мільйонів примірників. У повісті йдеться про дівчину, яку в газеті *«Цайтунг»* назвали терористкою. Стаття-наклеп у жовтій пресі довела головну героїню до відчаю і стала причиною реального злочину. А в 1979 році Генріх Белль



Генріх Белль за робочим столом, 1952 рік

опублікував роман «Дбайлива облога», в якому порушено проблему тотального контролю за інакомислячими громадянами з боку влади і політичних сил.

Останній період життя

З 1980 року Генріх Белль важко хворіє. Причиною різкого погіршення здоров'я стали не лише задоволені хвороби, а й багаторічне цькування письменника. Однак він не здався і продовжував активну творчу, громадську і правозахисну діяльність. Варто зазначити, що правозахисна діяльність Белля розповсюджувалася не лише на Німеччину, він, користуючись своєю міжнародною популярністю, обстоював права людини по всьому світу. І, звичайно, найбільше в Радянському Союзі – тоталітарній країні, у якій інакомислення жорстоко каралося тюрмами і таборами.

Генріх Белль публічно протестував проти введення радянських військ до Угорщини в 1956 році і до Чехословаччини в 1968 році, постійно звертався до радянського уряду з вимогами звільнити засуджених дисидентів, яких переслідували виключно за їхні погляди. Зокрема письменник неодноразово наполягав на звільненні поета *Василя Стуса*, який з 1972 року постійно перебував в ув'язненні та в таборах.

10 січня 1985 року Белль дав інтерв'ю, у якому пояснив, чому радянська влада жорстоко карає українського поета: «Його так званий злочин полягає в тому, що він пише свої поезії українською мовою, а це інтерпретують як антирадянську діяльність. Стус свідомо пише українською, і це єдине звинувачення, яке мені відоме. Навіть не звинувачення в націоналізмі, яке також легко застосовують, а виключно на основі української творчості, яку витлумачують як антирадянську діяльність».

Помер письменник 16 липня 1985 року. За своє непросте життя він жодного разу не зрадив гуманістичні ідеали, яким присвятив творчість: «Я переконаний, що людину робить людиною мова, любов і співпричетність; це вони пов'язують її саму з собою, з іншими людьми і з Богом – монолог, діалог, молитва».

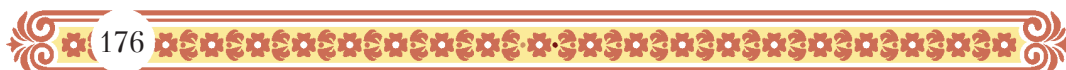
Класна дошка

Прикметні риси творчості Генріха Белля

- письменник однієї теми: захист принципів гуманізму та моральне відродження Німеччини;
- реалістичне зображення дійсності та характерів героїв, історизм;
- глибокий психологізм у змалюванні образів звичайних («маленьких») людей;
- злободенність порушених проблем, соціальна проблематика;
- антивоєнний пафос, гуманістичні переконання;
- простота оповіді, прозорість головної думки твору;
- зображення беззмістовності війни, її антигуманної сутності

ОПОВІДАННЯ «ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...»

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» — одне з ранніх оповідань Генріха Белля, у якому письменник порушує проблему *втраченого покоління*. Трагедія цілого покоління молодих, сповнених життєвої енергії німців полягала у відсутності вибору.



Адже в тоталітарному суспільстві нікого не цікавлять твої переконання чи уподобання, ти стаєш частиною системи, а точніше, — її власністю. І можна цілком припустити, що поки гітлерівська Німеччина переможно крокувала країнами Європи, вирішуючи долі цілих народів, — молодим людям було навіть приємно вважати себе її частиною, це тішило їхнє самолюбство.

Та у 1944 році німецька армія почала програвати війну і з боями відступати додому — в Німеччину. Водночас закінчувалися людські ресурси, на черзі стали учасники гітлер'югенду. Хлопці, щойно закінчивши школу, а нерідко і не встигнувши завершити навчання, були мобілізовані й відправлені на смерть, а разом із ними і головний герой оповідання Генріха Белля. Хлопець, який лише три місяці тому каліграфічно виводив на шкільній дошці давньогрецькі цитати, сьогодні без рук і ноги, у стані больового шоку стікає у бинти кров'ю в навчальному класі своєї ж гімназії.

Автор не називає імені головного героя, адже це збірний образ. Таких, як цей юнак, було багато, і їхні історії були практично однакові: гімназія, війна, смерть або каліцтво. *Символічно*, що назва міста, у якому відбуваються події, не називається на початку твору. Ми бачимо все очима головного героя і розуміємо, що він не одразу ідентифікує рідне місто та гімназію, адже всі навчальні заклади були однотипні, картини на стінах, погруддя і меморіальні дошки схожі. Хлопець описує свій стан і все, що навколо нього відбувається, беземоційно, як даність. У формі внутрішнього діалогу головний герой просто і без зайвого надриву змальовує один епізод війни.

Генріх Белль зображує тих, хто вже звик до війни, до мерців і людей-обрубків. Нацизм увів у норму те, що є неприпустимим в очах адекватного суспільства: канада гармат, охоплені полум'ям міста, гори трупів, польові шпиталі у школах, скалічені підлітки... Кілька поколінь втратили життя і шанс на майбутнє. Незрілі та надто юні для усвідомлення реальної політичної ситуації, вони гинули, навіть не розуміючи заради чого.

Школа у творі є моделлю Німеччини, хлопця проносять повз портрети героїзованих гітлерівським режимом Фрідріха Ніцше, Марка Аврелія, Цезаря, Цицерона. Нацистська Німеччина пафосна, пишномовна і зверхня, як і гімназія, куди відвозять поранених хлопчаків. Настінний хрест у класі малювання має *символічне значення*. Автор натякає, що в цій державі не можуть співіснувати дві релігії, тож нацисти намагаються витіснити християнське людинолюбне начало. Спочатку вони замінили на стіні символ християнської любові і віри портретом фюрера, а потім повісили меморіальну дошку полеглим «*Пишов зі школи на фронт і поліг за...*».

У розумінні Генріха Белля християнські ідеали — це милосердя, людяність, співчуття. Знявши зі стіни класної кімнати хрест, керівництво гімназії намагалося викоринити ці ідеали. Та коли зняли хрест, слід від нього став виднішим, аніж сам хрест. Скільки не



Зустріч членів гітлер'югенду з нацистськими офіцерами, 1944 рік

замальовували слід від хреста, він все одно проявлявся. Так і війна проявила в людях не тільки ниці риси, але й гуманні, і чимало людських душ до останнього намагалися протистояти жорстокості війни.

«Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, повідай там, що ти бачив. Тут ми всі полягли, так як велів нам закон», — ця епітафія на пам'ятному камені складена давньогрецьким поетом Симонідом Кеоським. Згадана в оповіданні «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...» епітафія — це авторська алюзія на історію Спарти та спартанське вихо-

вання, де вітчизна була важливішою за життя. Епітафія відсилає нас до подій, які відбулися під час захисту Фермопільської ущелини, коли 300 спартанців самовіддано захищали свої ідеали і поклали за них життя. Молодих спартанців так виховували, і спартанці свідомо йшли на смерть, повертаючись «зі щитом або на щиті»¹.

У своєму оповіданні Белль, проводячи паралель із подвигом спартанців, показує, що його головний герой потрапив на фронт, не розуміючи суті нацистської ідеології та ймовірно романтизуючи війну. Тим паче, що пропагандисти Третього Рейху особливу увагу приділяли вихованню активних патріотів гітлерівської Німеччини, добираючи приклади з історії батьківщини і з героїчної античності.

Нацистська Німеччина ототожнювала себе з гармонією античності, її ідеал — справжній воїн, який, не роздумуючи, віддасть життя за країну. Проте триста спартанців, очолювані царем Леонідом, захищали *свою землю* і загинули, вкриті славою, тоді як накручені пропагандою німці йшли підкорювати світ. Спочатку гітлерівське командування, ховаючись у бункерах, послало на війну батьків цих підлітків, а потім і їх самих. Мільйонні жертви Другої світової війни були просто кинуті під ноги нацистським вождям, для вдоволення їхніх амбіцій.

Генріх Белль доводить, що загарбницька війна ніколи не буває справедливою, навіть якщо країна в ній перемогла. Каліцтво головного героя позбавлене сенсу — він не став воїном і залишився просто підлітком, який зараз, скалічений, у гімназії та просить молока. Молоко стає прикінцевим акцентом в оповіданні, воно символізує юність і чистоту хлопця, його бажання повернутися до простого довоєнного життя, де вчитель давав завдання переписувати фрази гарними шрифтами, а сторож Біргелер — роздавав молоко дітям-бешкетникам. Давня епітафія на шкільній дошці недописана / перервана, як і життя підлітків, які навчалися у цій гімназії.

Оповідь Генріха Белля ведеться на межі світів: канонада війни переплітається із дитячими спогадами героя. Шкільні кабінети, що викликають дитячу ностальгію, стали перев'язочними й операційними; шкільна дошка, за якою лікар здійснює медичні маніпуляції, символічно розділяє і водночас об'єднує простір і реальність. Навіть шкільний сторож Біргелер опинився між двома світами — колись допомагав школярам, тепер допомагає пораненим. Він наче міфологічний Харон², що з «втомленим, скорботним обличчям» провадить людей між світами і милосердно дарує їм спочинок.

¹ Цитата із твору «Висловлювання спартанських жінок» приписується давньогрецькому історикові й філософу *Плутарху* (близько 46 – 127 років н. е.), ймовірному авторові цієї праці.

² У міфології давніх греків *Харон* човном перевозив через річку Стікс душі померлих у підземне царство вічного мороку Аїд.

ПОДОРОЖНІЙ, КОЛИ ТИ ПРИЙДЕШ У СПА...

Машина зупинилася, але мотор ще гурчав; десь відчинилася велика брама. Крізь розтрощене вікно в машину ввірвалося світло, і тоді я побачив, що й лампочку під стелею розбито вщент, лишень звій ще стирчав у патроні — кілька мерехтливих дротиків із рештками скла. Потому мотор замовк, і знадвору добувся чийсь голос:

— Мерців сюди. Є там мерці?

— Туди до біса, — вилаявся шофер. — Ви що, уже більше не робите затемнення?

— Поможє тут затемнення, коли все місто горить огнем! — гукнув той самий голос. — Мерці є, питаюся?

— Не знаю.

— Мерців сюди, чув? А решту сходами нагору, до зали малювання, зрозумів?

— Так, так, зрозумів.

Та я не був ще мертвий, я належав до решти, і мене понесли сходами нагору.

Спершу йшли довгим, тьмяно освітленим коридором, із зеленими, мальованими олійною фарбою стінами, в які повбивано чорні, криві, старосвітські гачки на одяг; ось виринули двері з емальованими табличками: 6-А і 6-Б, між тими дверима висіла, лагідно поблискуючи під склом у чорній рамі, Фейєрбахова «Медея» з поглядом у далечінь; потому пішли двері з табличками: 5-А і 5-Б, а між ними — «Хлопчик, що виймає терня» — прегарне, з червонястим полиском фото в брунатній рамі.

А ось уже й колона перед виходом на сходовий помісток, і довгий, вузький фриз Парфенону за нею, справжній, античний — мистецьки зроблений із жовтавого гіпсу макет, і все інше, віддавна знайоме: грецький гопліт, до п'ят озброєний, наїжений і грізний, схожий на розлюченого півня. На самому ж помістку, на стіні, пофарбованій жовтим, пишалися всі вони — од великого курфюрста до Гітлера... А у вузькому малому коридорчику, де врешті на якусь хвилю мої ноші стали рівно, висів особливо гарний, величезний і дуже яскравий портрет старого Фріца в небесно-блакитному мундирі, з променистими очима і великою ясною золотою зіркою на грудях.

І знову мої ноші похилилися, повз мене попливли... тепер взірці арійської породи: нордичний капітан з орлиним поглядом і дурним ротом, жіноча модель із Західного Мозелю, трохи сухорлява й костиста, остзейський дурносміх із носом-цибулиною й борлакуватим довгим профілем верховинця з кінофільмів; а далі знов потягся коридор, і знов якусь хвилину я лежав на ношах рівно, і перш ніж санітари стали сходити на третій поверх, я встиг побачити і її — перевиту камінним лавровим вінком таблицю з іменами полеглих, з великим золотим Залізним хрестом угорі.

Усе це перебігло дуже швидко: я не важкий і санітари квапились. Не диво, якщо воно мені й примарилось: я весь горів, усе в мене боліло — голова, руки, ноги; й серце калаталось, мов несамовите. Чого лишень не привидиться у гарячці!

Та коли ми проминули взірцевих арійців, за ними виринуло й усе інше: трое погруддів — Цезар, Цицерон і Марк Аврелій, рядочком, один біля одного, — чудові копії, усі жовті, античні, поважні, стояли вони попід стіною. А коли ми зайшли за ріг, з'явилася й Гермесова колона, а далі, у глибині коридору, — коридор тут був пофарбований у рожевий колір, — аж ген у глибині, над дверима зали малювання, висіла величезна мармиза Зевса, але до неї було ще далеко. Праворуч у вікні я бачив заграву пожежі — усе небо було червоне, й по ньому врочисто пливли чорні, густі хмари диму...



І знов я мимохідь глянув ліворуч, і знов побачив двері з табличками: 01-А й 01-Б, а поміж тими бурими, немов просякнутими затхлістю дверима вгледів у золотій рамі вуса й кінчик носа Ніцше — другу половину портрета було заліплено папером із написом: «Легка хірургія».

Якщо зараз, майнуло в мене в голові, якщо зараз... Та ось і він, я його вже побачив — краєвид Того, великий і яскравий, плаский, як старовинна гравюра, чудова олеографія, і на першому плані, поперед колоніальних будиночків, поперед негрів і німецького солдата, що безглуздо стовбичив там із гвинтівкою, на першому плані картини красувалася велика, змальована в натуральну величину в'язка бананів — ліворуч кетяг, праворуч кетяг, і саме на середньому банані в правім кетягу було щось надряпано; я розгледів той напис, бо, здається, сам його й надряпав...

Аж ось широко відчинилися двері зали малювання, я вплив туди під Зевсовим зображенням і заплющив очі.

Я не хотів більше нічого бачити...

У залі малювання тхнуло йодом, калом, марлею й тютюном і стояв гомін.

Ноші поставили на підлогу, і я сказав санітарам:

— Устроміть мені в рот сигарету, угорі, у лівій кишені.

Я відчув, як хтось полапав у моїй кишені, потім тернули сірником, і в мене в роті опинилася запалена сигарета. Я затався.

— Дякую, — сказав я.

Усе це, думалося мені, ще не доказ. Кінець кінцем, у кожній гімназії є зали малювання, коридори із зеленими й жовтими стінами і кривими, старомодними гачками в них, кінець кінцем, те, що «Медея» висить межі 6-А й 6-Б, — ще не доказ, що я у своїй школі. Мабуть, є правила, де сказано, що саме там вони мають висіти Правила внутрішнього розпорядку для класичних гімназій у Пруссії «Медея» — межі 6-А



Німецькі школярі — члени гітлер'югенду

й 6-Б, «Хлопчик, що виймає терня» — там-таки. Цезар, Марк Аврелій, Цицерон — у коридорі, а Ніцше — вище, де вже вивчають філософію. Фриз Парфенону й строкатий краєвид Того... «Хлопчик, що виймає терня» і фриз Парфенону — це, зрештою, добрий давній шкільний реквізит, що переходив від покоління до покоління, і я, певне, був не єдиний гімназист, якому заманулося надряпати на банані «Хай живе Того!». Адже й дотепи в усіх гімназіях однакові. Крім цього, може, я з гарячки почав марити.

Болю я тепер не відчував. У машині було мені дуже кепсько; коли її трясло на вибоях, я те й знав, що кричав. Уже краще великі вирви: машина то здіймалася, то опускалася, немов корабель на морських хвилях. Але тепер почала, мабуть, діяти ін'єкція, яку мені десь у п'ятні зробили в руку: я відчув, як голка пронизала шкіру й десь аж у нозі зробилося гаряче.

Цього ніяк не може бути, думав я, машина просто не могла проїхати таку велику відстань — із тридцять кілометрів. І ще одне: ти нічого не відчуваєш; жодне чуття тобі нічого не каже, самі тільки очі; жодне чуття не говорить тобі, що ти у своїй школі, у своїй школі, яку всього три місяці тому покинув. Вісім років — не дрібниця, невже ж ти, провчившись тут вісім років, пізнавав би все самими лише очима?

Я лежав, склепивши повіки, й бачив усе те знову, воно снувалося, мов який фільм: коридор унизу — зелена фарба, сходи нагору — жовта фарба, таблиця з іменами полеглих, знову коридор, знов сходи. Цезар, Цицерон, Марк Аврелій, Гермес, вуса Ніцше, Того, Зевсове зображення.

Я виплюнув сигарету й закричав; коли кричиш легшає, треба тільки кричати дужче, кричати було так добре, я кричав, як навіжений. Хтось нахилився наді мною, але я не розплющував очей; я відчув чийсь незнайомий подих — тепло й нудотно війнуло тютюном та цибулею, і якийсь голос спокійно запитав:

— Ну, чого?

— Пити, — сказав я, — і ще сигарету, у кишені, угорі.

Знову хтось помацав у моїй кишені, знову тернув сірником, і мені встромили в рота запалену сигарету.

— Де ми? — спитав я.

— У Бендорфі.

— Дякую, — сказав я й затягся.

Мабуть, я таки в Бендорфі, себто вдома, і якби в мене не ця страшенна гарячка, я міг би твердити напевне, що я в якійсь класичній гімназії; принаймні, що я в школі, — це безперечно. Хіба ж той голос унизу не гукнув: «Решту до зали малювання!» Я був один із решти, був живий, живі, напевне, й становили «решту». Ось я в залі малювання, а якщо слух мене не одурив, то чого б одурили очі? І тоді я насправді впізнав Цезаря, Цицерона й Марка Аврелія, а вони могли бути лише в класичній гімназії, — навряд чи по інших школах у коридорах попід стінами виставляють цих типів.

Нарешті він приніс мені води, знову від нього війнуло на мене духом тютюну й цибулі, я несамохіть розплющив очі й побачив утомлене, старе, неголене обличчя в пожежній формі, і старечий голос тихо мовив:

— Пий, друже!

Я почав пити, то була вода, але ж вода — чудовий напій; я відчував на губах металевий смак казанка, з насолодою усвідомлював, як багато ще там води, але пожежник несподівано відняв казанка від моїх губ і подався геть; я закричав, але він не озирнувся, тільки втомлено знизав плечима й пішов далі; поранений, що лежав біля мене, спокійно сказав:

— Дарма галасувати, у них нема води, ти ж бачиш.

Я бачив, хоч вікна й були затемнені, — за чорними заслонами жевріло й миготіло, — чорне на червоному, як у грубці, коли туди підсипати вугілля. Так, я бачив: місто горіло.

— Яке це місто? — спитав я того, що лежав біля мене,

— Бендорф, — відказав він.

— Дякую.

Я дивився просто перед собою — на ряди вікон, інколи й на стелю. Стеля була ще незаймана, біла й гладенька, з вузьким класичним ліпленням карнизом, але стелі з



такими карнизами були в залах малювання по всіх школах, принаймні — по добрих давніх класичних гімназіях.

Тепер уже годі було сумніватися, що я лежу в залі малювання якоїсь класичної гімназії в Бендорфі. У Бендорфі три класичні гімназії: гімназія Фрідріха Великого, гімназія Альберта й — може, краще було б цього й не казати, — але остання, третя, звалася гімназія Адольфа Гітлера.

Хіба ж у гімназії Фрідріха Великого не висів на сходівій клітці такий яскравий, такий гарний, величезний портрет старого Фріца? Я провчився в тій гімназії вісім років, але хіба достоту такий портрет не міг висіти в іншій школі на тому ж таки місці, такий яскравий, що відразу впадав у очі; тільки-но ступиш на другий поверх?..

Тепер я чув, як десь били важкі гармати. А так усе було майже спокійно; тільки інколи за темною заслоною дужче спалахувало полум'я та падав у темряві фронтон будинку. Гармати били впевнено й розмірено, і я думав: любі гармати! Я знаю, що це підло, але я так думав. Господи, як миротворно, як заспокоїливо гули ті гармати: глухо й суворо, мов тиха, майже піднесена органна музика. Якось шляхетно. Як на мене, у гарматах є щось шляхетне, навіть коли вони стріляють. Така врочиста луна, достоту як у тій війні, про яку пишуть у книжках із малюнками.. Потім я міркував, скільки імен ,буде на тій таблиці полеглих, яку, мабуть, приб'ють тут згодом, оздобивши її ще більшим золотим Залізним хрестом і вквітчавши ще більшим лавровим вінком. І зненацька мені спало на думку, що коли я справді у своїй школі, то й моє ім'я стоятиме там, укарбоване в камінь, а в шкільному календарі проти мого прізвища буде написано «Пішов зі школи на фронт і поліг за...»

Та я ще не знав, за що, й не знав ще напевне, чи я у своїй школі, я хотів тепер про це дізнатися будь-що, Адже й на дошці полеглих не було нічого особливого, нічого прикметного, вона була така сама, як і скрізь, штампована дошка полеглих: їх, певне, усім постачає якесь одне управління...

Я знов повів очима довкола, але картини вони познімали, а що можна визначити з кількох парт, складених стосом у кутку, з вузьких високих вікон, густо поставлених одне біля одного, як і годиться в залі малювання, де має бути якомога більше світла? Серце в мені не озивалося. Чи то б воно й тоді не обізвалося, якби я опинився в тій кімнаті, де цілих вісім років малював вази й писав шрифти? Струнки, чудові, вишукані вази, прекрасні копії римських оригіналів, — учитель малювання завжди ставив їх перед нами на підставку, — і всілякі шрифти: рондо, рівний, римський, італійський. Я ненавидів ті уроки над усе в гімназії, я годинами гинув із нудьги й жодного разу не зумів до ладу намалювати вазу або написати літеру. І де ж ділися мої прокльони, де ділась моя пекуча ненависть до цих остогидлих, ніби вилинялих стін? Ніщо в мені не озивалось, і я мовчки похитав головою.

Я раз у раз стирив, застругував олівця, знову стирив... І — нічогісінько...

Я не пам'ятав, як мене поранено, я знав одне: що не ворухну руками й правою ногою, лише лівою, та й то тільки злегенька. Я думав, може, це вони так цупко примотали мені руки до тулуба, що я не можу поворушити ними.

Я виплюнув другу сигарету в прохід між солом'яниками й спробував посовати руками, але відчув такий біль, що знову закричав; я кричав, не вгаваючи, від крику ж мало бути легше, а ще я лютував, що не міг поворушити руками.

Нарешті переді мною виріс лікар; він скинув окуляри і, кліпаючи очима, мовчки дивився на мене; позад нього стояв пожежник, що давав мені пити. Він щось зашепо-

тів на вухо лікареві, й той знову начепив окуляри; я виразно побачив за товстими скельцями великі сірі очі з ледь тремтливими зіницями. Він дивився на мене довго, так довго, що я відвів очі, а тоді тихо сказав:

— Хвилиночку, уже скоро ваша черга...

Потім санітари підняли мого сусіду й понесли за дошку. Я повів за ними поглядом; вони розсунули дошку, поставили її впоперек і завісили прогалину між дошкою та стіною простиралом; за дошкою горіло яскраве світло...

Звідти нічого не було чути, аж поки простирало знову відхилили й винесли мого сусіду. Санітари з байдужим, утомленим виглядом понесли його до дверей.

Я знов заплющив очі й подумав: ти мусиш, мусиш дізнатися, що в тебе за рана й чи ти справді у своїй школі. Усе тут було таке далеке мені та байдуже, неначе мене принесли до якогось музею міста мертвих, у світ, глибоко чужий для мене й нецікавий, який чомусь пізнавали мої очі, але самі тільки очі; ні, не могло бути, що лише три місяці минуло, як я сидів отут, малював вази й писав шрифти, а на перервах, узявши свій бутерброд із повидлом, спроквола сходив униз, — повз Ніцше, Гермеса, Того, повз Цезаря, Цицерона, Марка Аврелія, — у коридор, де висіла «Медея», і, минувши її, простував до сторожа Біргелера пити молоко — в ту малу тьмяну комірчину, де я міг часом ризикнути й запалити сигарету, хоч палити в гімназії було суворо заборонено. Мабуть, мого сусіду понесли вниз, туди, де клали мертвих; може, мерців відносили в маленьку тьмяну Біргелерову кімнатчину, де пахло теплим молоком, пилом і дешевим Біргелеровим тюном...

Аж ось санітари знов увійшли до зали, тепер вони підняли мене й понесли туди, за дошку. Я вдруге поплав повз двері й, пропливаючи, нагледів ще одну прикмету: тут, над дверима, висів колись хрест, як гімназія звалася ще школою Святого Хоми; хреста вони потім зняли, але на тому місці на стіні лишився свіжий темно-жовтий слід від нього, такий виразний, що його було, мабуть, ще краще видно, ніж сам той старий, маленький, блаженський хрест, який вони зняли; напрочуд помітний і гарно відбитий, проступав той знак на злинялій фарбі стіни. Тоді вони зозла перефарбували всю стіну, та марно, бо маляр не зумів як слід добрати барви, і хрест знову виступив, буруватий і чіткий на рожевому тлі стіни. Вони лаялися, та нічого не зарядили: темний і виразний, хрест, як і раніше, виділявся на ясній стіні, і, я гадаю, вони вичерпали весь свій кошторис на фарби, проте не могли нічого вдіяти. Хреста було видно, і, як приглянутися пильніше, можна було розгледіти навіть нерівний слід на правому кінці поперечки, там, де роками висіла букова галузка, яку чіпляв сторож Біргелер, коли ще дозволяли чіпляти по школах Хрести...



Члени гітлер'югенду, з яких були сформовані спеціальні військові частини, у полоні, 1945 рік

Усе це промайнуло в мене в толові за ту коротку мить, поки мене несли за дошку, де горіло яскраве світло.



Обкладинка сучасного німецького видання

Мене поклали на операційний стіл, і я добре побачив самого себе, тільки маленького, ніби вкороченого, угорі, в ясному склі лампочки — такий куценький, білий, вузький сувій марлі, неначе химерний, тендітний кокон; виходить, то було моє відображення.

Лікар повернувся до мене спиною і, нахилившись над столом, порпався в інструментах; старий, обважнілий пожежник стояв навпроти дошки й усміхався мені; він усміхався втомлено й скорботно, і заросле, невмиване його обличчя було таке, ніби він спав. І раптом за його плечима, на нестертому другому боці дошки я побачив щось таке, від чого вперше, відколи я опинився в цьому мертвому домі, озвалося моє серце, десь у потаємному його куточку зринув переляк, глибокий і страшний, і воно закалатало в мене в грудях — на дошці був напис моєю рукою. Угорі, у найвищому рядку. Я знаю свою руку; побачити своє письмо — гірше, ніж побачити себе самого в дзеркалі, — куди більше ймовірності. Ідентичність власного письма я вже ніяк не міг узяти під сумнів. Усе інше не було ще доказом: ані «Медея», ні Ніцше, ні динарський профіль верховинця з кінофільму, ні банани з Того, ні навіть слід хреста над дверима, усе це могло бути й по всіх інших школах. Та

навряд щоб по інших школах писали на дошках моєю рукою. Он він, ще й досі там, той вислів, який нам звеліли тоді написати, у тім безнадійному житті, яке скінчилося всього три місяці тому «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

О, я пам'ятаю, мені не вистачило дошки, і вчитель малювання розкричався, що я не розрахував як слід, узяв завеликі літери, а тоді сам, хитаючи головою, написав тим-таки шрифтом нижче: «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

Сім раз було там написано — моїм письмом, латинським шрифтом, готичним, курсивом, римським, італійським і рондо «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...»

На тихий лікарів поклик пожежник відступив від дошки, і я побачив увесь вислів, тільки трохи зіпсований, бо я не розрахував як слід, вибрав завеликі літери, узяв забагато пунктів.

Я стенувся, відчувши укол у ліве стегно, хотів був підвестися на лікті й не зміг, а проте встиг поглянути на себе й побачив, — мене вже розмотали, — що в мене немає обох рук, немає правої ноги, тим-то я відразу впав на спину, бо не мав тепер на що спертися; я закричав; лікар із пожежником злякано подивилися на мене; та лікар тільки низив плечима й знов натиснув на поршень шприца, що поволі й твердо пішов донизу; я хотів ще раз подивитися на дошку, але пожежник стояв тепер зовсім близько біля мене й заступав її; він міцно тримав мене за плечі, і я чув лише дух смалятини й бруду, що йшов від його мундира, бачив тільки його втомлене, скорботне обличчя; і раптом я його пізнав: то був Біргелер.

— Молока, — тихо сказав я...

Переклад із німецької Євгенії Горевої

**✧ Предметні компетентності**

1. Які історичні події мали вплив на формування світогляду німецького письменника **Генріха Белля**?
2. Якій темі і меті письменник-реаліст присвятив усю свою творчість?
3. На тлі яких подій розгортається сюжет оповідання «**Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...**»?
4. Поясніть, у чому особливість образу «**героя, що повертається**», в оповіданні Генріха Белля.
5. Поміркуйте, чому оповідь ведеться від першої особи. Якого ефекту хотів у такий спосіб досягти митець?
6. Як письменник досягає **ефекту співпричетності** читача?
7. Поміркуйте, чому автор залишив в оповіданні **відкритий фінал**.
8. Як у творі Генріха Белля розкривається **тема втраченого покоління**?
9. Поміркуйте, чи можна назвати спартанців і їхнього царя втраченим поколінням. Відповідь обґрунтуйте.
10. Чи можна назвати країну, в якій довелося жити юному Генріху Беллю і його літературним героям, країною з тоталітарним державним устроєм? Відповідь обґрунтуйте.
11. Проведіть **паралель** між написами на пам'ятному камені біля Фермопіл і на меморіальній дошці в коридорі гімназії «**Пішов зі школи на фронт і поліг за...**».
12. Який особливий зміст закладений у цих цитатах?
13. У чому, на вашу думку, письменник бачить трагедію німецького народу?
14. Доведіть, що оповідання має **антивоєнну спрямування**.

Соціальна та громадянська компетентності

1. Поясніть відмінність між загарбницькою і визвольною війнами. Чи може, на вашу думку, людина при здоровому глузді прагнути до участі в загарбницькій війні?
2. Поміркуйте про роль пропаганди в умовах тоталітарного устрою держави. З'ясуйте, що означає слово **пропаганда**. Які ознаки пропаганди і для чого її використовують? Доведіть, що нацистська пропаганда була дуже дієва.
3. Знайдіть визначення, що таке **критичне мислення**. Чому володіння вмінням критично мислити в наш час і в нашій країні життєво необхідне? Чому, на вашу думку, велика частина населення потрапляє під вплив пропаганди?
4. Розробіть **способи протистояння пропаганді і шляхи формування критичного мислення**.
5. Тренуємо критичне мислення. Укладіть 5 запитань до розділу «Проблема війни і миру в літературі ХХ століття», які починалися б словами «Чи правда, що...».
6. Зверніть увагу на світлицю післявоєнного Кельна. Проведіть паралель між собором, який уцілів серед руїн у німецькому місті, і слідом від хреста на стіні в оповіданні Генріха Белля «**Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...**».





Пауль Целан

(1920–1970)

Австрійсько-єврейський німецькомовний поет і перекладач **Пауль Лео Анчель** (літературний псевдонім *Пауль Целан*) народився 23 листопада 1920 року в місті **Чернівці** (сьогодні Чернівці, Україна) — в столиці Буковини. За два роки до народження Пауля Буковина внаслідок перемоги країн Антанти у Першій світовій війні вийшла зі складу Австро-Угорщини і стала частиною королівства Румунія.

На той момент понад третину населення міста Чернівці становили євреї. Власне, сім'я Анчелів була німецькомовною єврейською родиною. Батько, Лео — небагатий комерсант, торгував деревиною і мріяв про відродження єврейського народу і єврейської держави на обіцяній землі предків — у Палестині. До речі, у дитинстві Пауль вивчав *іврит* — давню мову іудеїв.

Мати — Фріці, хоч і без освіти, була розумною і начитаною жінкою. Вона вчила сина любити літературу та музику, підтримувала Пауля в усіх його починаннях.

Хлопчик був єдиним сином і мав теплі стосунки з батьками. Незважаючи на невеликі родинні статки, Пауль не відчував себе обділеним чи нещасним — у сім'ї Анчелів панували любов і повага. Батьки вчили сина за будь-яких обставин позитивно сприймати світ. І хлопець ріс життєрадісним, мав чудове почуття гумору та дещо ексцентричний характер.

У 1926 році Пауль вступив до початкового німецькомовного освітнього закладу, з 1927 по 1930 роки навчався в народній івритомовній школі, а згодом — у державному румунському ліцеї, де стикнувся з відверто антисемітськими настроями. Та це не завадило обдарованому єврейському хлопцеві взяти максимум від навчання в ліцеї. Анчель захоплювався іноземними мовами і літературою, саме там 14-15-річний хлопець почав писати свої перші вірші.

Оскільки до 1918 року Буковина належала до Австро-Угорщини, мовою родини Анчелів була **німецька**, яка, зрештою, стала мовою лірики майбутнього митця. Водночас мати прищепила синові любов не лише до німецької, а й до французької поезії. Особливо Пауль захоплювався лірикою *Генріха Гейне*, *Райнера Марії Рільке*, *Артюра Рембо* та *Гійома Аполлінера*, вплив яких доволі відчутний у його творчості.

Однак у шкільні роки складання віршів було для хлопця радше розвагою, аніж чітко визначеною професійною метою. Батьки мріяли, що син стане лікарем, тож у 1938 році юнак вирушає на навчання в медичну школу до французького міста Тур (через «єврейські квоти», які обмежували кількість євреїв у навчальних закладах, він не зміг вступити до румунського чи австрійського університету).

Прямуючи до Туру, Пауль побував у Польщі, Німеччині і Бельгії, і, мабуть, символічно, що в Берлін він потрапив одразу ж наступного дня після єврейського погрому, який через побиті вікна та вітрини будинків, крамниць і синагог отримав назву *«кристалева ніч»*. Ці осінні погроми 1938 року прокотилися усією Німеччиною та частиною Австрії на заклик головного нацистського пропагандиста Йозефа

Гёббельса (1897–1945) Вони стали відправною точкою цілеспрямованої державної політики нацистського режиму в масовому знищенні євреїв як народу. Однак тоді ще мало хто усвідомлював стрімке наближення жахливої трагедії.

У Франції Пауль із задоволенням навчався, мав друзів, читав, радів життю. У липні 1939 року, склавши іспити, юнак приїхав до батьків на літні канікули. Та повернутися до Туру і стати медиком йому так і не судилося — 1 вересня 1939 року почалася Друга світова війна: гітлерівська армія напала на Польщу, союзна їй Франція оголосила Німеччині війну, і дорога до Туру була закрита.

Дев'ятнадцятирічний Пауль залишається з батьками в Чернівцях і продовжує навчання. Він успішно вступає до місцевого університету (нині Чернівецький національний університет) на кафедру романістики, де вивчає мови. Здавалося, що Друга світова війна десь далеко, а в рідних Чернівцях життя плине доволі спокійно.

Сподівання буковинців, що глобальні події у Європі їх не торкнуться, не справедливіся. Радянський Союз вимагав від Румунії віддати частину території Королівства та влаштовував збройні провокації на його кордоні. Намагаючись захистити свій суверенітет, Румунія пішла на зближення з нацистською Німеччиною. Однак це їй не допомогло — у червні 1940 року Королівство втратило Бессарабію і Північну Буковину, а Червона армія на цих територіях розпочала встановлення радянської влади, що супроводжувалося засланням до таборів тисяч місцевих мешканців.

Так Пауль несподівано стає громадянином СРСР, він вчить російську мову та періодично підробляє перекладачем. А через рік, **у червні 1941 року**, гітлерівські війська напали на Радянський Союз. У Чернівцях почали порядкувати підрозділи німецької і союзної з ними румунської армії. Значна частина населення покинула рідну Буковину, тікаючи від нацистів. Проте серед тих, хто залишився, була і сім'я євреїв Анчелів, які не відчували страшної небезпеки. Пауль усе життя картатиме себе, що не зміг тоді умовити Лео і Фріці поїхати в евакуацію.

Друга світова війна і Голокост

На захоплених територіях Адольф Гітлер упроводжував щодо євреїв репресивну політику, за яку згодом каятиметься вся Європа. Євреїв змушували ходити з нашивками у вигляді жовтих зірок («знак ганьби»), їх виганяли з домівок, примусово переселяли у гето (контрольовані нацистами території), щоб ізолювати від решти населення, відправляли в робітничі та концтраційні табори і знищували. Уже в перші дні окупації лише в Чернівцях було вбито сотні євреїв, а впродовж лише трьох літніх місяців 1941 року — тисячі...

Затишний світ Пауля в одну мить розбився на друзки. Спершу



Вивезення чернівецьких євреїв у концтабір.
Шестикутна зірка на одязі для вирізнення євреїв
з-поміж інших була обов'язковою з серпня 1941 року

юнака із сім'єю переселили в єврейське гето, яке в Чернівцях було одним із найбільших у Європі — на його території в 1942–1943 роках перебувало 100 тисяч осіб. Згодом Пауль потрапляє на примусові роботи до бригади, що будувала дороги в румунському місті Буцау. Від'їжджаючи, юнак навіть не припускав думки, що більше ніколи не побачить своїх найрідніших людей. Лео помер від тифу в концтаборі, а Фріці, нездатну до важкої фізичної праці, нацисти просто розстріляють. Пізніше у своєму вірші Пауль напише рядки:

Моя мати сивини не знала.
Зелено, купаво, на Вкраїні.
Моя світла мати не вернулась [...]
Серце матері свинець пронизав... (Переклад із німецької Петра Рихла)

Отримавши звістку про загибель батьків, балансує між життям і смертю, щоб не збожеволіти в нелюдських умовах, Пауль Анчель перекладає сонети Вільяма Шекспіра і пише власні вірші, які пізніше стануть голосом скорботи кожного єврея. Студент Анчель надто швидко втрачає всіх рідних і друзів — прірва між щасливою юністю та жахливою абсурдною реальністю була катастрофічною.

В одну мить вразливий хлопчик, який любив читати з мамою поезії Райнера Марії Рільке та Гійома Аполлінера, зник, як зникли мільйони замордованих євреїв. Ті, хто пережив ці трагічні події, вже ніколи не зможуть забути жахить *Голокосту*. Не зміг їх забути і Пауль Анчель.

1. Розкажіть, що ви знаєте про **Голокост**. Як ви розумієте значення цього слова?
2. У 7 класі ви вивчали вірш єврейського поета **Іммануеля Вайсгласа «Круки»**. Визначте тему та ідею цього твору.
3. Згадайте, що є спільного в долях **Пауля Анчеля** та **Іммануеля Вайсгласа**.

У 1944 році з приходом Червоної армії Пауль, дивом виживши, повернувся до Чернівців, у порожню квартиру, в якій не так давно мешкав разом із батьками. Із загибеллю Лео, Фріці та інших родичів і друзів місто стало для нього чужим. Водночас юнака бентежили порядки радянської влади. Та попри це Пауль Анчель продовжує навчання, штудіює англійську мову і літературу, заробляє перекладами і влаштується помічником у лікарню для душевнохворих.

У цьому ж році юнак укладає дві рукописні збірки своїх поезій довоєнних та воєнних років. Вірші молодого нікому не відомого поета отримують високу оцінку місцевого літератора єврейського походження *Альфреда Маргула-Шпёрбера*.

Трагічні події Голокосту позначилися на творчості Пауля глибокою раною. У віршах цього періоду поет відмовився від класичних віршованих розмірів і перейшов на *верлібр*. Найвідоміший твір Пауля Анчеля — «*Фуга смерті*» — був написаний саме в 1944–1945 роках у Чернівцях і згодом здобув величезну популярність.

Еміграція

Переконання, що СРСР ніколи не стане комуністичним раєм, підтвердилося репресіями і тотальним контролем влади за кожною особою. Найперше прискіпливої уваги і жорстких зачисток зазнавали колишні громадяни Австрії. У 1945 році, через рік після приходу радянської влади, Пауль Анчель переїздить до румунського Бухаресту, де працює перекладачем у видавництві «*Російська книга*».

Пауль знайомиться з поетами-*сюрреалістами* і в літературному часописі «Агóra» друкує кілька своїх творів, зокрема вірш «*Фуга смерті*». Власне, у Бухаресті народжується його літературний псевдонім *Целан*. Пауль обрав прізвище Целан (*Celan*) як анаграму до свого справжнього прізвища – Анчель (*Antschel*).

Після зречення румунського короля від трону і встановлення в Румунії під тиском СРСР влади комуністів Пауль у 1947 році знову переїздить, цього разу – в Австрію, у Відень. Друзі сприймають його переїзди як втечу від трагічного минулого. Відень – раніше блискуча імперська столиця, тепер окуповане й збідніле місто – кишів радянськими військовими. Проте у Відні розмовляють рідною мовою Пауля, і тут він знаходить нових друзів. Зважаючи на те, що батьки Целана були австро-угорськими підданцями, а Целан мав статус єврея, який постраждав від Голокосту, отримати австрійське громадянство не було проблемою.

У Відні Пауль обертається в інтелектуальних колах, читає свої вірші на літературних зібраннях, із допомогою друзів та покровителів готує до друку збірку поезій «*Пісок із урн*». До неї увійшло 48 віршів, вона була видана накладом 500 примірників. Отримавши такі очікувані примірники, Целан був жадливо розчарований. Помилку у друці було настільки багато, що спотворювався або й втрачався зміст деяких поезій. Він не бачив іншого виходу, як повністю знищити тираж.

Пауль Целан не витримує у Відні й року – вже у 1948 вирушає до столиці богемі і мистецтв, у місто Париж, де залишиться до кінця життя і напише більшу частину своїх творів. Там він вступає до Сорбонни, знаходить роботу, багато перекладає. Здається, Париж може «*бути святом*» не тільки для інших митців, а й для нього. В Парижі приязно і просто, але навіть у такому вільному середовищі Целан не може не думати і не писати про Голокост. Його наче постійно крутить у каруселі, і він знову й знову повертається у час жахів геноциду.

Психологічно Пауль зламаний, все, що стосувалося тих болючих подій, він сприймає вкрай серйозно. Його поезія не розважальна і не комерційна, він пропускає крізь своє згорьоване серце кожне слово, кожен літеру та намагається примусити світ почути і збагнути його біль.

У Парижі Целан зустрічає людину, котра його зрозуміла і сприйняла таким, яким він був, – хлопцем, що, не встигнувши змужніти, потрапив у криваву м'ясорубку війни, євреєм-утікачем із досі незагоєними душевними ранами. Художниця Жізель Лестранж була далека від політики і глибоких світоглядно-філософських тем, тому змогла відчувати страждання Пауля і зрозуміти їх. За рік після знайомства вони одружаться, всупереч бажанню рідних дівчини.

Жізель оточила поета турботою і любов'ю. Зі спогадів сина, Жізель була щирою та сміхотливою, сповненою життєрадісної енергії, вона майже ніколи не падала духом і була осердям цієї сім'ї. У рік одруження (1952 рік) виходить збірка «*Мак і пам'ять*», присвячена пам'яті загиблих у Другій світовій війні, яку Пауль уважав



Пауль Целан у Парижі, 1951 рік

своєю першою книгою. На жаль, збірка не мала широкого резонансу. Поет-модерніст Пауль Целан був автором не для всіх, тим паче, що німецькомовний масовий читач залишався ще занадто консервативним. Однак у літературно-інтелектуальних колах Целана сприймають позитивно. Австрійські прихильники запевняли, що він — найкращий поет Австрії та Німеччини.

«Група 47»

У післявоєнній Європі літератори об'єднувалися навколо антивоєнних ідей, німецькомовні митці також не стали винятком. Такою була і «Група 47» — літературний гурток німецькомовних митців, заснований 1947 року письменником Гансом

Вернером Ріхтером для просування гуманістичних ідей у німецькомовній літературі.

Під час війни (та й після її закінчення) до німецької ставилися як до мови нацизму, наказів, репресій і смерті. Сам Пауль Целан упродовж усього життя неабияк страждав від усвідомлення того, що мова, якою він пише про злочини проти людства, проти євреїв, є мовою самих душоубів («мова не для поезії та мистецтва, мова — для руйнування»).

«Група 47» поставила собі завдання подолати ці стереотипи і створити нову гуманістичну основу для розвитку німецькомовної літератури.

Пауль Целан і Жізель Лестранж

До спільноти входили такі відомі митці, як Генріх Белль, Гюнтер Грасс, Еріх Кестнер та багато інших, однак стати учасником цього елітного гуртка було не так легко. Отож Пауля Целана, який швидко здобув популярність завдяки перекладацькій та літературній діяльності, запросили на зустріч з учасниками «Групи 47».

Окрилений згогою приєднатися до близьких по духу митців, які служили благородній меті і до того ж були німецькомовними, Пауль, не роздумуючи, купив квиток до німецького містечка Нієндорф, де мала відбутися творча зустріч. Порядок представлення новими поетами своїх доробків був доволі жорстким: прочитавши твір, автор сідав на так званій «електричній стільці» і вислуховував міркування товариства щодо його текстів. І на цьому стільці відомого поета Пауля Целана очікувало... цілковите фіаско.

Спосіб ведення дискусій у Вернера Ріхтера — засновника «Групи 47» — був депотичний і, зазвичай, його думка була вирішальною. Саме він узяв перше слово для аналізу прочитаної Целаном поезії «Фуга смерті» і завдав першого удару. Шестеро з дев'яти присутніх експертів також розкритикували подачу Пауля як надто піднесену, патетичну. Окрім того, голос поета, на їхню думку, був надто дзвінкий і не відповідав змістові твору. Про ідею, закладену у вірші, ніхто навіть не згадав, настільки всі захопилися критикою нової літературної зірки. Найбільш нищівним стало порівняння авторської декламації з манерою читання Йозефа Геббельса¹. Пауль Целан у листі до дружини написав, що люди, які не люблять поезію, — перемогли.

¹ **Йозеф Геббельс** (1897–1945) — один із вождів нацистської Німеччини, близький соратник Адольфа Гітлера, керівник пропаганди. Закликав до масового винищення населення окупованих територій.

Творчість Пауля Целана учасники «Групи 47» не сприйняли з кількох причин. Дехто з опонентів уважав, що Целан спекулює на своєму єврейському походженні та *Голокості*, що він начебто «осідлав єврейську тему» і грає на почутті вини німців перед євреями. До того ж у 1952 році «Група 47» ще не була настільки прогресивною, щоб відчутти і зрозуміти *новаторську поезію* Целана.

Задля справедливості варто зазначити, що через кілька років виступ Пауля Целана в тій самій групі виявився тріумфальним. Однак після перемоги поет покинув спільноту. До речі, Целан був не єдиним, хто залишив елітний мистецький клуб через розбіжності в поглядах. Ба більше, такі відомі митці, як *Томас Манн* і *Бертольт Брехт* через свої політичні погляди були у спільноті персонами «*нон грата*».

Хвороба і загибель поета

1955 року Пауль Целан видає збірку поезій «*Від порога до порога*». Книжка була удостоєна престижної премії імені німецького поета і драматурга XIX століття Георга Брюхнера. Наступними прижиттєвими збірками стали «*Мовні Ґрати*» (1959 рік), «*Нічийна Троянда*» (1963 рік), «*Злам Подиху*» (1967 рік).

Творчістю Целана захоплюються, його запрошують читати лекції, він знаний у світі, але біль у його душі не стихає. Згодом сучасники порівнюватимуть його з годинниковим механізмом, закладеним у час Голокосту, який неминуче мав вибухнути.

Пауль Целан, володіючи багатьма мовами, пише лише німецькою — «*мовою, травмованою нацизмом*». Однак кожен вірш дається поетові дедалі важче, і Целан більше не знаходить у собі сили писати. Він замикається, періодично в нього трапляються психічні зриви, наслідком яких стало розлучення з Жізелю.

На жаль, Пауль так і не зміг подолати свою недугу. Він перебував під постійним наглядом у лікаря, періодично залишався у клініці для душевнохворих на тривалий час. У цей тяжкий час поет все частіше згадує свою рідну Буковину, тужить за нею і мріє повернутися. Але «залізну завісу»¹ між СРСР та демократичною Європою неможливо було здолати. Щоб відвідати Радянський Союз, треба було отримати дозвіл спецслужб, окрім того, чимало колишніх громадян СРСР боялися репресій.

Не маючи змоги побувати на батьківщині, Пауль Целан розшукує давніх друзів із Чернівців, які свого часу емігрували до Ізраїлю, та вирушає в поїздку на Близький Схід. Ця мандрівка стала для зморданого поета ковтком свіжого повітря: там він зустрів давню



Пам'ятник Паулю Целану в Чернівцях (скульптор Іван Салевич, 1992 рік)

ваних країн і, зокрема, євреїв (через що для Пауля Целана порівняння з Геббельсом було особливо болісним). Й. Геббельс, усвідомивши поразку Німеччини у Другій світовій війні, вчинив самогубство. Нюрнберзький суд над нацистами визнав його винним у геноциді.

¹ Термін «залізна завіса» на означення політики самоізоляції Радянського Союзу від впливу «країн Заходу» використав у 1946 році британський політичний діяч Вінстон Черчилль.

подругу дитинства Ілану Шмуелі. Побачення двох давніх приятелів виявилось емоційним — Ізраїль подарував поетові нове кохання.

Друзі Целана зауважували, що його улюбленим мовним зворотом був зворот «*незважаючи ні на що*». І, здавалося, так зрештою і буде: *незважаючи ні на що*, поет після стількох років страждань подолає жажливі спогади і знайде душевну рівновагу та спокій. Але так не сталося.

Після повернення з Ізраїлю в Париж стосунки поета з Іланою мали продовження в листуванні, однак жінка відчувала, що Пауль втрачає ґрунт під ногами. У квітні 1970 року Целан попросив Ілану не хвилюватись, якщо вона не отримає листа, бо, з його слів, працівники пошти оголосили страйк. Через кілька днів після цього він стрибнув у води ріки Сена з моста Міраб'ю. Глибока депресія призвела до самогубства великого поета, який писав про біль і не боявся бути іншим.

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Фуга (від латин. — *бігти*) — поліфонічний (багатоголосний) музичний твір, у якому основна коротка тема (мелодія) переходить (ніби *перебігає*) від одного голосу до іншого. Впродовж твору одна і та сама мелодія послідовно починається з різних нот, повторюючись декілька разів у різних голосах, розвиваючись і переплітаючись.

Надзвичайно популярними досі є фуги німецького композитора **Йоганна Себастьяна Баха** (1685–1750). **Йоганн Себастьян Бах** — музикант-віртуоз, автор понад тисячі найрізноманітніших музичних творів, визнаний геній. Митець, зокрема, написав цикли **фуг** — «Добре темперований клавір» і «Мистецтво фуги». Зараз укладено каталог партитур Баха **BWV** (скорочено від нім. Bach Werke Verzeichnis — *каталог робіт Баха*), у якому кожний визначний твір має свій номер.

Найвідомішими є **органні фуги, хорали, кантати** Баха, їх виконували під час богослужінь (композитор був релігійною людиною і писав багато *літургійної музики*).

Знайдіть в інтернеті звукозапис «**Фуги соль мінор для органу**» (BWV 578) Йоганна Себастьяна Баха. Прослухайте цей твір і спробуйте відстежити, як перша — *головна* — тема переходить від голосу до голосу, що звучать на інструменті, створюючи загальне *поліфонічне* (*багатоголосне*) музичне полотно. Послухайте запис «**Токати і фуги ре мінор для органу**» (BWV 565) і спробуйте розповісти про свої враження. Які думки виникли у вас під час звучання твору видатного німецького композитора?

ТЕМА ГОЛОКОСТУ В ПОЕЗІЇ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА

«**Фуга смерті**» без перебільшень є однією із найвидатніших поезій ХХ століття. Пауль Целан, палкий прихильник творчості **Райнера Марії Рільке** і **Франца Кафки**, носій трагічного світовідчуття, знайшов форму для *абсолютного*, довершеного вірша, де кожне слово, кожна літера і навіть відсутність знаків пунктуації мають смислове навантаження. Завдяки поетові трагедія Голокосту не канула в забуття, ба більше — набула поетичного звучання.

Фуга — музичний твір, що характеризується повтореннями основної теми у різних варіаціях. Саме цей принцип поет використав у своєму вірші. Відтворення у віршовій формі особливостей музичного твору — ідея, безумовно, новаторська і не-

сподівана. Цікаво, що румунський переклад вірша був надрукований раніше за початковий німецькомовний варіант і має назву «*Танго смерті*». Однак, публікуючи твір мовою оригіналу, Целан остаточно зупиняється на музичному жанрі «*фуга*».

Пауля Целана критикували за надмірну поетизацію жахливої трагедії, однак він прагнув засобами мистецтва передати необхідні емоції і у такий спосіб змусити читача не тільки зрозуміти, а й відчувти закладені у твір смисли.

Поетизація Целана — це поезія широких індивідуальних інтерпретацій у межах заданої теми. У «*Фугі смерті*» немає жодного знака пунктуації, що дозволяє читачеві інтонувати, керуючись особистим сприйняттям твору, власною інтуїцією. Також особливою рисою поета є вміння розповідати про події, не ідентифікуючи їх фактично.

Класна дошка

Прикметні ознаки поезії Пауля Целана періоду Другої світової війни

- пов'язаність із реальними історичними подіями;
- читач — інтерпретатор образів, «розшифровувач» символів і метафор;
- інтертекстуальність — зв'язок з іншими літературними творами;
- поєднання традиційних образів із новаторськими прийомами;
- зміна акцентів у традиційних темах;
- мотиви смерті, туги, самотності, пам'яті про загиблих;
- філософічність, меланхолійність; символізм, мозаїчність образів;
- повтори, алітерації, асонанси, ритм

Тло вірша «*Фуга смерті*» — концентраційний табір, у якому утримують євреїв. Очевидно, він розташований за межами Німеччини, адже герой вірша весь час пише листи *туди* — до своєї **Маргарити**. Він німець, який є наглядцем у концтаборі. Його далека ідилічна домівка, де живе Маргарита, де зорі блищать, де брешуть собаки, є антитезою до нелюдських умов життя в концтаборах Аушвіц, Дахау та інших.

Чоловік наглядає і свистить псам, свистить до євреїв, як до своїх псів, він грає зі зміями та пише листи до Німеччини, коли там сутеніє. Темрява символізує нацизм, який поглинув Європу. Образ змія має спільні риси з біблійним образом диявола, що звабив людину, внаслідок чого вона втратила любов Господа.

Герой твору має блакитні очі — відповідно до ідеального образу нациста, представника «*арійської раси*» (світлоокий і світловолосий). Цей чоловік — смерть: він «*хапається заліза в кобурі*», він «*влучає свинцевою кулею*», він «*грає зі зміями*».

У вірші поет називає наглядча «*смерть це з Німеччини майстер*» (в оригіналі «*der Tod ist ein Meister aus Deutschland*»). Це сталий вислів, який використовувався в роки Другої світової війни на означення всього агресивного, деструктивного та ірраціонально-антигуманного. Для німців вислів став

символом гітлерівської ідеології нацизму, який породив лише смерть, зневіру і біль. Словосполучення «з Німеччини майстер» і досі вживають, наприклад, у німецьких ЗМІ, коли розповідають про організації молодих нацистів, які вдаються до насилля на вулицях сучасної європейської країни.

Мова у творі ведеться від колективного *«ми»*, тобто від імені ув'язнених євреїв, яких примушують до беззмисловної праці: полонені постійно мають виконувати тяжку роботу. Поет зображує картину, що межує з безумним маячінням: за наказом *«з Німеччини майстра»* в'язні грають до танцю і водночас копають землю — працюють,



В'язні нацистського концтабору Аушвіц (1945 рік)

щоб отримати собі місце у могилі. Весь вірш Пауля Целана — це дорога євреїв до смерті, адже все, що вони роблять, матиме один-єдиний результат.

Одна з ключових метафор твору — *«чорне молоко»*. З цієї метафори розпочинається кожна *станца* — віршована строфа із завершеним змістом. *«Чорне молоко»*, яке у вірші постійно доводиться пити євреям, має кілька інтерпретацій.

Ця метафора підкреслює почуття безвиході, відображає абсурдність буття і неминучість смерті. Водночас у творі є паралелі зі *Святим Письмом*. У Ста-

рому Заповіті Господь пообіцяв своєму обраному народові *«край, що тече молоком та медом»*, *«де не забракне нічого»*, де євреї не знатимуть горя. Очевидно, *«чорне молоко»* страждань є протиставленням щедрій *обіцяній Богом землі*. Адже євреїв винищують голодом, холодом, непосильною працею, вони гинуть під кулями та в газових камерах.

Нерідко у творчості Целана чути мотив, що єврейський народ нікому більше не потрібен — ані людям, ані Богові. Усі зреклися, усі покинули на муки Богом забутих іудеїв, які п'ють свою чорну чашу страждань (*«на світанку»*, *«опівдні»*, *«надвечір»*):

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо

Постійне повторення слова *п'ємо* в теперішньому часі створює враження безкінечності цих апокаліптичних подій, прихід кінця світу.

У концентраційних таборах загиблих євреїв спалювали у крематоріях, і над бараками концтаборів, над головами ще живих іудеїв постійно здіймався чорний дим та попіл. Ті, кого ще не забрала смерть, розуміли, попіл — це все, що залишилося від тисяч життів чоловіків і жінок, дорослих і дітей.

У вірші *«Фуга смерті»* цей дим є антитезою землі: у небі для всіх буде місце, натомість на землі місця євреям не залишилося. Чорний дим, що здіймається від труб крематорію, відносячи останки євреїв у небо, і є *«могилою у хмарах, де буде лежати не тісно»*.

Наглядач-смерть наказує своїм бранцям співати і грати до танцю у той час, коли він знищує цілий богообраний народ іудеїв. Ці абсурдні апокаліптичні картини у

вірші: *музика, спів, копання могил, дим крематорію* мають реальну основу. Відомо, що в багатьох концтаборах «особливо чутливі» нацисти були поціновувачами музики, зокрема фуг геніального німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха. Колишні в'язні, яким вдалося вижити, свідчили, що в деяких таборах наглядачі-нацисти формували цілі оркестри бранців, які грали, зустрічаючи поїзди з новими полоненими та під час роботи газових камер і копання могил:

Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете
димом в повітря

Образи Маргарити і Суламіфи є традиційними у світовому мистецтві. Суламіф — юна кохана біблійного царя Ізраїлю *Соломона*. Їхнє жагуче почуття оспіване у «Пісні над піснями» Старого Заповіту. Вродлива і життєрадісна Суламіф («*досвітня зоря, прекрасна, як місяць, як сонце ясна, як полкі з прапорами грізна...*») стала уособленням відданого кохання і щирої радості буття.

В алегоричному сенсі образи смаглявої дівчини і мудрого царя Соломона інтерпретують як образи іудейського народу, якого любить Бог. Ім'я Суламіфи має для євреїв символічний зміст — дослідники пов'язують його з івритським словом *шалом*, що означає *мир, благоденство*.

Поширене в Німеччині ім'я *Маргарита* теж стало загальною назвою. Ви знаєте, що видатний німецький поет *Йоганн Вольфганг Гете* наділив цим іменем свою героїню. У філософській драмі «*Фауст*» Гретхен постає чистою побожною дівчиною, яка своїм наївним серцем відчувала жахливу сутність диявола, однак була приреченою стати його жертвою.

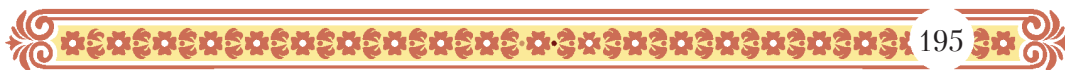
Через образи німкені Маргарити і єврейки Суламіфи поет проводить думку, що нацизм — це абсолютне зло, від якого страждають усі без винятку, незалежно від національності та віросповідання. Пауль Целан, звернувшись до образів Суламіфи і Маргарити, створив своєрідну *паралель* між долями німецьких і єврейських жінок, християнок та іудеєнок.

Оскільки у вірші «Фуга смерті» немає розділових знаків, то відповідно до поезики експресіонізму в ньому може бути *безліч смислів (інтерпретацій)*. Наприклад, поет створює антитезу образів Суламіфи — згорьованої єврейської жінки-полонянки з попелястими, посивілими косами і давнім образом щасливої коханої, який залишила нам «Пісня над піснями»: «*Коса на твоїй голівці немов пурпур, полонений цар ти ми кучерями*».

Водночас коси Суламіфи стали в концтаборі попелястими не тільки від сивини, а й від сірого попелу, яким осідають на них рештки спалених у печах євреїв, її єдиновірців. Попелясті коси Суламіфи протиставляються у вірші золотистим косам Маргарити, яка мирно живе десь у Німеччині, не знаючи про те, чим займається її чоловік, і який відчай чекає на неї після усвідомлення усього жаху скоєного ним.

Плинна мелодика вірша і постійні повтори створюють у вірші певні вібрації. За допомогою *монотонних повторів* поет уводить читача у своєрідний поетичний *транс*, який створює дисгармонію і контраст із жахливими картинами страждань. Шанувальники таланту Пауля Целана називають його *сугестивну* поезію *галюциногенною*, здатною повністю занурити читача у світ твору й викликати ефект присутності.

Вірш «*Фуга смерті*» вважають класикою модерністської поезії.



TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

ФУГА СМЕРТІ

Чорне молоко світання ми п'ємо його надвечір
ми п'ємо його опівдні і зранку ми п'ємо його вночі
ми п'ємо і п'ємо
ми копаєм могилу в повітрі де лежати не буде тісно
Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
коса Маргарито

він пише це й з хати виходить і зорі блищать
і свистить він на псів
свистить на євреїв своїх і велить копати могилу в землі
і грати до танцю наказує нам

Чорне молоко світання тебе ми п'ємо вночі
ми п'ємо тебе зранку й опівдні ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо
Один чоловік живе в хаті він зі зміями грає він пише
він пише коли темніє в Німеччині твоя золотиста
коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф

ми копаєм могилу в повітрі де буде лежати не тісно
Він гукає глибше рийте землю ви перші ви другі
співайте і грайте
він хапається заліза в кобурі він хитається
очі в нього блакитні
глибше лопатами рийте ви перші ви другі
грайте далі до танцю

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні і зранку ми п'ємо тебе надвечір
ми п'ємо і п'ємо
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф він зі зміями грає
Він гукає солодше грайте смерті бо смерть
це з Німеччини майстер
Він гукає темніше торкайтеся скрипок ви злинете
димом в повітря
для вас є могила у хмарах де буде лежати не тісно

Чорне молоко світання ми п'ємо тебе вночі
ми п'ємо тебе опівдні смерть це з Німеччини майстер
ми п'ємо тебе зранку й надвечір ми п'ємо і п'ємо
Смерть це з Німеччини майстер очі в нього блакитні
він влучить у тебе свинцевою кулею він влучить точно
Один чоловік живе в хаті твоя золотиста коса Маргарито
Він нацьковує своїх псів на нас він дарує нам могилу в повітрі

він зі зміями грає і марить смерть це з Німеччини майстер
твоя золотиста коса Маргарито
твоя попеляста коса Суламіф

Переклад із німецької Миколи Бажана

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті й прослухайте запис декламації вірша «Фуга смерті» у виконанні Пауля Целана (*Paul Celan — Todesfuge. Bilder*). Поет їздив за кордон, зокрема до Німеччини, з публічним читанням власних творів. Як ви вважаєте, з якою метою він виступав у цій країні? Якою він бачив місію своїх виступів?



Для тих, хто хоче знати більше



Естер Беярно і Папа Римський під час зустрічі понтифіка з жертвами нацизму, 2015 рік

В Україні, яка під час Другої світової була окупована гітлерівськими військами, населення потерпало від жахливих репресій. Особливо сильних гонінь зазнали євреї. Відома історія єврейської дівчини **Естер Беярно**, яка народилася у Львові 15 грудня 1924 року.

Вона була донькою єврейського кантора. Батько мріяв, щоб дівчинка навчалася музики, і Естер грала на фортепіано. Із початком Другої світової війни 15-річна єврейка намагалася виїхати до Ізраїлю, але втеча не вдалася. Юна Естер на два жахливі роки потрапила на каторгу поблизу німецького міста Фюрстенвальде.

20 квітня 1943 року її доправили до Польщі в концентраційний табір **Аушвіц** (поблизу містечка Освенцім). Спочатку Естер тягала каміння, а пізніше стала грати на акордеоні в оркестрі в'язнів, зустрічаючи біля воріт табору новопривбулих з усієї Європи. Жінок, дітей, німецьких і літніх людей привозили у вагонах для худоби, дорогою не давали ні їжі, ні пиття.

В'язні (поляки, євреї, роми, українці та інші) сподівалися, що тут їм випаде шанс вижити. Та на пероні їх одразу розділяли на дві групи: тих, що ставили ліворуч, відправляли в бараки, а тих, що праворуч (здебільшого євреїв) — у газові камери. В Освенцімі, який називали табором смерті, було замордовано понад мільйон людей!

Естер Беярно пережила **Голокост**. Зараз вона живе в Німеччині, де, незважаючи на похилий вік, проводить численні зустрічі зі школярами, бере участь у ток-шоу і розповідає про звірячі злочини нацистів, щоб ця трагедія більше не повторилася.

Чимало українців у роки Голокосту переховували євреїв у своїх сім'ях. Серед тих, хто допомагав євреям вижити, був і предстоятель Української греко-католицької церкви (у 1900–1944-х роках) митрополит Галицький і архієпископ Львівський **Андрей Шептицький**, який дав прихисток у монастирях та митрополичій резиденції понад 300 єврейським дітям. У своїх зверненнях до вірян він закликав до милосердя, також митрополит особисто в листах звертався до вищого німецького керівництва з



протестами проти вбивств євреїв. Єврейська громада України за порятунок сотень євреїв посмертно визнала Андрея Шептицького *Праведником народів світу*. Також його «відвагу і героїзм» було визнано в Канаді та США.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

🔗 Предметні компетентності

1. Розкажіть, як події Другої світової війни позначилися на долі єврейського народу і *Пауля Целана* зокрема.
2. Чому, на вашу думку, поет, який володів кількома мовами, не відмовився використувати у своїй творчості німецьку?
3. Визначте *ідею* вірша «Фуга смерті».
4. Як *тема Голокосту* розкривається у вірші «Фуга смерті»?
5. У чому, на вашу думку, *абсурдність* реальності, у якій опинилися бранці нацистів?
6. Поясніть особливості *фуги* як музичного твору. Як у вірші «Фуга смерті» використано *музичні прийоми*?
7. Зробіть висновок, як у творчості *Пауля Целана* і *Гійома Аполлінера* поєднані різні види мистецтва.
8. Які *символи* використано у вірші «Фуга смерті»? Прокоментуйте їх.
9. Випишіть у зошит *епітети* і *метафори*.
10. Згадайте, що таке *сугестія*. Поезію яких відомих вам поетів можна назвати *сугестивною*? Якими засобами сугестія досягається в поезії Пауля Целана?
11. У чому *антифашистський пафос* поезії Пауля Целана?
12. Назвіть основні особливості *експресіонізму*. Доведіть, що вірш Пауля Целана належить до *експресіоністської літератури*.

Соціальна та громадянська компетентності

1. Перегляньте в інтернеті інформаційний сюжет про соціальний проект *Eva.Stories*, який розповідає про Голокост і реальну історію загибелі 13-річної єврейської дівчинки Єви Гейман під час Другої світової війни. Знайдіть в інтернеті сторінку *Eva.Stories*. На основі її коротких *сторіз* розкажіть про останні місяці життя дівчинки.
2. Зйомки для ізраїльського медіа-проекту проводила у Львові українська компанія «*Color Film*». Підготуйте повідомлення про проект і його мету.
3. Підготуйте повідомлення про *Праведників народів світу*. Розкажіть, кому присуджується це звання і за які заслуги.
4. Розробіть проекти заходів для вашої школи, які, на вашу думку, могли б стати вагомим виховним чинником для молодого покоління, щоб ніколи більше не допустити геноциду будь-якого народу (наприклад, у школі № 1 міста Літин Вінницької області силами учнів, учителів та науковців зібрано архівні матеріали і створено музей Голокосту).
5. Обговоріть у класі запропоновані проекти заходів, запропонуйте проекти дирекції вашого навчального закладу.



Медаль праведника народів світу

ЛЮДИНА ТА ПОШУКИ СЕНСУ ІСНУВАННЯ В ПРОЗІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ



Друга половина ХХ століття стала новим історичним періодом, у якому відобразилися наслідки катастроф двох світових воєн та інших трагедій і сформувалися нові світоглядні та мистецькі концепції. Доволі відчутним результатом Другої світової війни стала політизація літератури, автори антивоєнних і антиутопічних творів розмірковують над причинами катастроф, проблемами відповідальності як урядів, так і пересічних людей за скоєне зло і перед собою, і перед людством.

У другій половині ХХ століття продовжував існувати *реалізм*, проте в межах цього напрямку в ХХ столітті виникли *дві концепції*. *Перша (консервативна, або закрита) концепція реалізму* доволі жорстко відгороджувалася від *нереалістичних* тенденцій у мистецтві, орієнтуючись на широку описовість дійсності. Проте такого роду література поступово вичерпала себе і перетворилася або на *комерційно-розважальну*, обслуговуючи смаки масової культури, або ж у країнах із тоталітарним режимом почала виконувати *пропагандистську функцію*, підпорядковуючись панівній ідеології.

Представники другої (відкритої) концепції реалізму вважали, що предметом художнього зображення мають бути вічні категорії (Добро, Правда, Любов, Життя). Митці розвивали художні досягнення реалістичного методу, приділяючи особливу увагу *глибинному психологізму*. Однак вони не обмежували себе у використанні найрізноманітніших виражальних засобів, характерних і для *нереалістичної* модерністської літератури. *Відкритий реалізм* експериментував, шукав нові засоби виразності, прийоми (монтаж, «потік свідомості»), звертався до *міфологічних образів, алегорій і навіть до фантастики*. Як наслідок — іноді важко визначити: до *модернізму* чи до *реалізму* належить твір того чи того автора. Водночас модерністська література до 1960-х років здобула визнання і переросла у *постмодернізм*.

Особливістю літератури другої половини ХХ століття стала поява на світовій мистецькій арені *країн Азії, Латинської Америки* та інших, що додало особливого національного колориту і тематичної різноманітності в літературний процес, у якому в першій половині ХХ століття провідна роль належала Європі та Північній Америці.

Після Другої світової війни увагу привернула до себе японська література, що впродовж віків вирізнялася неабиякою консервативністю. Молоді митці (зокрема *Ясунарі Кавабата*) поєднували у своїх творах здобутки європейського модернізму та національні традиції, досягнувши надзвичайного психологізму.

У 1950–1960-х роках небувалої популярності набула латиноамериканська проза, представлена у творчості *Хорхе Луїса Борхеса, Хуліо Кортасара, Габрієля Гарсія Маркеса* та інших. Автори «*нової літератури*» поєднали риси інтелектуальної літератури з побутово-етнографічними реаліями, міфологією, створивши самобутнє мистецьке полотно. З Латинською Америкою пов'язують розквіт *магічного реалізму*, риси якого були ще у творчості Франца Кафки.

Ернест Міллер Гемінгвей

(1899–1961)

Видатний американський письменник *Ернест Гемінгвей* ще за життя став одним із найвідоміших письменників світу. Він отримав престижну *Пулітцерівську премію* (за повість «*Старий і море*») і став *лауреатом Нобелівської премії* («за майстерність у мистецтві оповіді... і за вплив на стиль сучасної прози»). Його авторську манеру копіювали інші письменники, його твори продавалися неймовірними накладками, а десять із них були екранізовані до 1960 року.

Ернест Гемінгвей прожив бурхливе життя, не залишившись осторонь важливих подій насиченого ХХ століття. Він побував на п'яти війнах, об'їздив півсвіту, потрапляв у неймовірні пригоди і став для своїх сучасників взірцем «*справжнього чоловіка*», який

повністю відповідав очікуванням тієї доби: Гемінгвей був сміливим, чесним, безкомпромісним і завжди готовим до будь-яких випробувань.

Народився майбутній письменник у сім'ї Кларенса і Грейс Гемінгвей у містечку Оук-парк — привілейованому передмісті Чикаго. Гемінгвей були забезпечені, інтелегентні й освічені люди. Верховодила в родині мати письменника Грейс, жінка вирізнялася активним характером і будь-що намагалася долучити сина до музики. Місіс Грейс не сприйняла мрію хлопця стати письменником, вона не вірила в його талант і пізніше послідовно критикувала кожен твір Ернеста, що виходив друком.

Батько Ернеста, навпаки, — був м'якою людиною, його стосунки з малим сином склалися чудово. Цьому дуже сприяли виїзди родини в лісовий котедж, де Кларенс, чудовий стрілець і знавець лісу, вчив хлопця виживати в дикій природі: розбивати табір, розпалювати багаття, ставити намет, вистежувати дичину та рибалити.

Особливі спогади залишилися в Ернеста про дідуся Ансона Гемінгвея, який був для внука втіленням якостей справжнього чоловіка. Він брав участь у *Громадянській війні 1861–1865-х років* на боці північних штатів й отримав поранення від розриву артилерійського снаряду. За виявлену хоробрість дев'ятнадцятирічний Ансон отримав від президента Авраама Лінкольна чин лейтенанта.

Спогади дідуся про воєнне минуле надихали внука, він любив читати про війну і навіть мріяв про військову кар'єру. Коли ж Ернесту виповнилося 12 років, дідусь Ансон подарував йому рушницю.



Малий Ернест на риболовлі

З 1913 до 1917 року Ернест Гемінгвей навчався в середній школі Оук-парку. Хлопець демонстрував непогані успіхи, із захопленням читав твори *Вільяма Шекспіра*, *Чарльза Діккенса*, *Роберта Льюїса Стівенсона*, *Редьярда Кіплінга*, але найбільше йому подобалася творчість *Марка Твена*, якого письменник уважав засновником американської літератури: *«Уся сучасна американська література вийшла з однієї книги Марка Твена, яка називається “Пригоди Гекльберрі Фінна”»*.

Літературні таланти Ернеста виявилися рано. Одним із його шкільних предметів був курс журналістики, який передбачав практичну роботу *«так ніби клас був редакцією газети»*. Сімнадцятирічний Ернест увійшов до складу редколегії і щотижня писав репортажі та вірші, а перші оповідання Гемінгвея побачили світ у шкільному літературному журналі *«Табула»*.

Захоплення журналістикою і літературою хлопець поєднував зі спортом, де виявляв неймовірну затятість і сильний характер. Коли Ернест прийшов у боксерську залу, йому першого ж дня зламали ніс. Однак він не тільки не залишив тренування, а й із забинтованою головою був уже на наступному занятті.

Початок самостійного життя

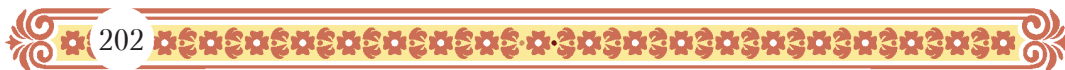
Батьки Ернеста наполягали, щоб син після закінчення школи за сімейною традицією продовжив навчання в коледжі. Однак юнак повідомив, що збирається зайнятися журналістикою, яка мала стати стартом у його письменницькій кар'єрі.

У жовтні 1917 року майбутній письменник отримує роботу репортера в одній із найкращих щоденних газет Америки *«Канзас Сіті Стар»* (видання існує донині). Він працював у цій газеті лише півроку, але саме там почав формуватися його неповторний стиль оповіді. У *«Стилістичній біблії»* газети наголошувалося: *«Використовуйте короткі фрази. Абзаци також мають бути короткими. Англійська мова має бути енергійною. Будьте позитивними, а не негативними»*. Ці правила припали до душі юному репортеру.

Обов'язки Ернеста полягали в пошуках цікавих, а в ідеалі — сенсаційних сюжетів для репортажів. Він відвідував в'язницю, лікарні, бари, клуби, готелі, міські нетрі. Темний бік життя, пов'язаний із гангстерами, шахраями, контрабандистами, повіями та іншими порушниками закону, хвилював уяву енергійного юнака. Ернест пізнавав життя, починав краще розуміти мотиви людських учинків і відчувати інтонації представників різних верств населення.

Репортерська робота Е. Гемінгвея відбувалася на тлі грандіозного конфлікту — Першої світової війни, в яку Америка вступила у травні 1917 року. Війна як найбільше випробовування, що може випасти на долю людини, захоплювала Гемінгвея. Та згідно із законом в армію мобілізували лише чоловіків віком від 21 року, і вісімнадцятирічний Ернест не потрапляв у призов. Однак юнак шукав змоги дістатися Європи, що воювала. І така нагода невдовзі видалася — Червоний Хрест набирав волонтерів на італійський фронт для медичної допомоги американським союзникам, і його взяли водієм санітарної машини.

23 травня 1918 року з Нью-Йорка відплив пароплав *«Чикаго»*, на борту якого був і молодший лейтенант Червоного Хреста Ернест Гемінгвей. Молодого офіцера весь час не полишали думки: чи буде йому страшно на війні, чи виявить він мужність перед лицем небезпеки, чи відповідатиме ідеалу справжнього чоловіка?..



Гемінгвей і Перша світова війна

Нагоди відзначитися в реальному бою в Ернеста практично не було, адже його відкомандирували в госпіталь за кілька кілометрів від лінії фронту. Однак уже перше завдання змінило його дещо романтичне уявлення про війну. Юнакові довелося під спекотним італійським сонцем, задихаючись від жахливого смороду, збирати пошматовані вибухом тіла працівників розбомбленого ворогом заводу боєприпасів.

Завдяки своїй наполегливості Ернест домігся переведення ближче до передньої лінії. А 8 липня 1918 року Гемінгвей потрапив під мінометний обстріл. Одна з мін розірвалася за метр від нього, і юнак отримав численні осколкові поранення. Незважаючи на це, Ернест дотягнув пораненого італійського солдата до укриття. У цей час кулеметна куля пробила Гемінгвею праве коліно. Як він пізніше писав, замість болю було лише дивне відчуття, що його *«різко вдарило льодяною сніжкою»*.

Поранення були достатньо серйозні, Ернестові зробили дванадцять операцій, і його очікував тривалий період реабілітації в італійських госпіталях. Здобутий досвід дев'ятнадцятирічного ветерана війни був безцінним. Гемінгвей узагальнив його так: *«Коли ти йдеш на війну хлопчиком, маєш величезну ілюзію безсмертя. Вбивають інших; не тебе... Але потім, коли тебе серйозно ранять уперше, ти втрачаєш цю ілюзію»*.

Виявилось, що Ернест Гемінгвей став першим американцем, пораненим на італійському фронті (хоча в Італії діяла ціла бойова американська дивізія). Тож увага до юнака була значною. За виявлену хоробрість італійський король нагородив Гемінгвея Військовим Хрестом і Срібною медаллю *«За доблесну службу»*. Коли ж у січні 1919 року Ернест повернувся додому, біля трапа пароплава в Нью-Йорку його — як героя — зустрічали репортери, яким він — як герой — дав інтерв'ю.

Однак повернення до мирного життя відбувалося важко, юнак переживав посттравматичний синдром — безсоння і напади депресії. Відволіктися допомагали читання, риболовля і літературна праця. Літо й осінь 1919 року Ернест багато писав, але всі надіслані в журнали рукописи поверталися з відмовами. Та найгіршим було те, що батьки не розуміли його прагнень і не підтримували сина.



Ернест Гемінгвей в Оук-парку після повернення з Італії

Ернест Гемінгвей — журналіст

У грудні 1919 року з допомогою знайомого Ернест Гемінгвей знаходить роботу журналіста в Канаді, зокрема в газеті *«Торонто Стар»*. За зиму і весну наступного року він надрукував п'ятнадцять матеріалів і переконався, що може заробляти, публікуючи статті, а не репортерські дописи про нещасні випадки.

Гордий собою Ернест повернувся в Оук-парк і відразу наразився вдома на жорстку критику його способу життя. Батьки щиро вважали, що син байдикує (бо журналістика — це не робота, особливо з його заробітками початківця). На двадцять пер-

ший Ернестів день народження батьки просто під час святкового обіду офіційно вигадали його з дому — до того часу, доки він не «оволодіє ситуацією».

Гемінгвей пережив шок, однак продовжив працювати журналістом і став фінансово незалежним. Водночас він вів переговори з газетою «Торонто Стар», пропонуючи себе як іноземного кореспондента в Європі.

У вересні 1921 року Ернест одружився з дівчиною, з якою переїхав у Париж, що в той час був культурною столицею світу і де проживало чимало американських письменників. До деякого з них Ернест навіть мав рекомендаційні листи, в яких відзначався «*виключний талант*» молодого автора.

Париж — «свято, яке завжди з тобою»

Подружня пара прибула в Париж за три дні до Різдва 1921 року і, незважаючи на побутові труднощі, почувалася цілком щасливою. Робота на «Торонто Стар» забирала в Ернеста багато часу — за майже два роки він написав 88 статей, багато їздив у відрядження Європою, зокрема висвітлював події грецько-турецької війни (1919–1922), спалення турецькими військами міста Смірна, Лозаннську мирну конференцію, де визначалася доля Туреччини, брав інтерв'ю в одіозного італійського диктатора Беніто Муссоліні, якого вважав «*найбільшим шахраєм у Європі*».

Однак головною своєю життєвою метою Гемінгвей усе ж бачив літературу. Він панічно боявся, що не стане видатним письменником, тому виявляв дива самодисципліни. Ернест використовував кожну вільну хвилину і, навіть перебуваючи на відпочинку, щодня писав у блокнотах оповідання .

Сприяли роботі й нові знайомі — прозаїки і поети (зокрема відома американська письменниця *Гертруда Стайн*, авторка вислову «*втрачене покоління*»). Вони відкривали

Гемінгвею секрети літературної майстерності і вичитували його рукописи. Водночас у Парижі Ернест познайомився з творами французьких класиків — *Фредеріка Стендаля* і *Густава Флобера*. Окремим його захопленням стали твори представників російської літератури — *Федора Достоевського*, *Антон Чехова*, *Льва Толстого*. Гемінгвей вражала психологічна вірогідність їхньої прози, ефект повного «*занурення*» в описувані події.

Навчання в найкращих митців і наполеглива праця дали результат — друзі зачитувалися оповіданнями Ернеста, однак їх ніхто не хотів друкувати. Знайомі письменники пояснювали Гемінгвею цей парадокс: його оповідання чудові, але, враховуючи моду на *модернізм*, — «*неформатні*». Ернест прагнув досягти максимальної чес-



Паризькі кафе — улюблене місце зустрічі «*втрачено покоління*» (світлина 1920 року)

ності і правдивості у творах, але, як виявилось, для тогочасної літератури вони були занадто **реалістичні**.

До цього часу вже сформувався знаменитий **«економний стиль»** оповіді Ернеста Гемінгвея. Автор досягав ефекту присутності мінімальними засобами, з допомогою енергійних небагатослівних фраз, і, здавалося б, прості діалоги героїв завжди мали важливий підтекст. Ернест знав сильні сторони своїх творів та очікував, що рано чи пізно це зрозуміють й інші.

Перший прорив стався 1923 року — у січні журнал *«Poetry»* надрукував шість віршів Гемінгвея, у березні журнал *«Little Review»* опублікував шість прозових мініатюр, а в серпні символічним тиражем у 300 примірників вийшла його перша збірка **«Три історії й десять поем»**. Нарешті Ернест побачив своє ім'я на обкладинці книжки, однак це і наступне видання 1924 року не привернули увагу читацького загалу.

У 1925 році Е. Гемінгвей зрозумів, що для справжнього успіху він має наважитися написати великий твір. Цей задум лякав і одночасно приваблював Ернеста як радикальний спосіб змінити долю. Тож літо 1925 року молодий письменник повністю присвятив своєму першому роману **«І сходить сонце»** (в британських виданнях **«Фієста»**). За його словами, чорновий варіант тексту був створений за шість тижнів, а його доопрацювання тривало цілих п'ять місяців.

Епіграфом до роману стали слова Гертруди Стайн: **«Усі ви — втрачене покоління»**. Гемінгвей написав **«трагічну книгу про покоління»**, яке пройшло війну, втратило високі ідеали і виявилось нездатним «правильно» розпорядитися своїм життям у мирний час. Для цього покоління все, що відбувається після війни, — марна суєта. Саме тому назва роману перегукується зі словами з Біблійної книги **Еклезіаста** (Проповідника) про сенс людського буття на землі.

Роман був надрукований **1926 року** і мав успіх. Упродовж усього життя митця твір постійно передруковували. Ернест Гемінгвей в одну мить став відомим і добре оплачуваним автором, і його мрія нарешті збулася, він — письменник!

Розквіт життя і творчості

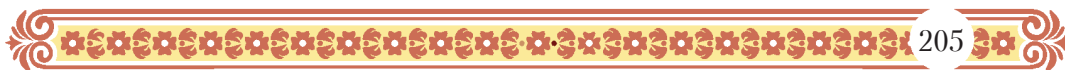
Світове визнання Ернесту Гемінгвею приніс його другий роман «Прощавай, зброє!» (1929 рік), присвячений темі Першої світової війни. Антивоєнний пафос роману і бездоганний стиль, що його письменник цілеспрямовано виробляв (фінал твору він переробляв 47 разів!), мали величезний успіх.

1930-ті роки міцно закріпили за Гемінгвеєм статус найпопулярнішого письменника світу. Одні за одними виходять його романи та збірки оповідань. Відомі журнали змагаються, щоб отримати хоч якийсь матеріал з-під пера майстра.

У цей час Гемінгвей уже не просто популярний автор — це суперзірка: чим би не займався письменник — усе висвітлювалося в пресі, куди б він не поїхав — там на нього вже чекали журналісти. Його всюди впізнавали — образ мужнього, чесного і щирого **Гема** став символом тієї епохи.

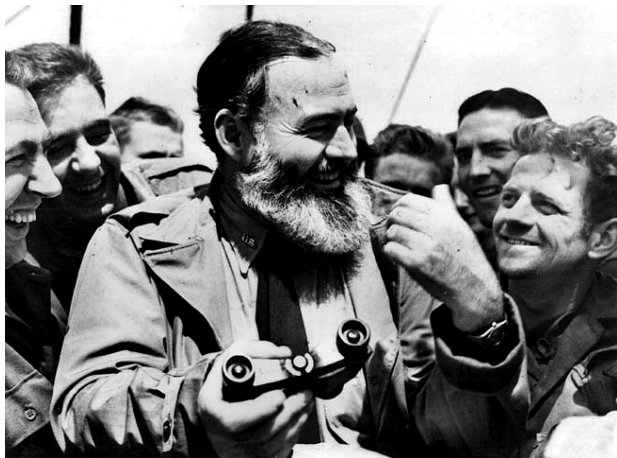
Незвичним і навіть авантюрним способом життя Гемінгвей підтримував загальну цікавість до своєї особи. Він багато подорожував, рибалив у неприступних місцях, полював на великого звіра в Африці, їздив на кориду (бій биків) в Іспанію, ніколи не уникав бійки, особливо коли вважав, що правда на його боці.

Гемінгвею не потрібно було штучно «на публіку» створювати образ сильної особистості, письменник завжди намагався не порушувати власні принципи. І найголов-



ніше — маючи статус культової особистості, поводився з людьми без жодної ознаки «зіркової хвороби», з усіма був простим і приятним.

Саме тому він уникав світських і літературних тусовок, але завжди опинявся в епіцентрі історичних подій. Так, у 1937 році всесвітньо відомий митець відправився звичайним фронтовим кореспондентом до Іспанії, де йшла громадянська війна. Ернест Гемінгвей підтримав не фашистських заколотників, а законний республіканський уряд, також організував збір коштів на допомогу республіканцям й особисто



Ернест Гемінгвей — військовий кореспондент
(світлина 1944 року)

пожертвував чималі гроші. До речі, висвітлюючи бої під Барселаною, він в одному з окопів познайомився з таким самим фронтовим кореспондентом із Франції — *Антуаном де Сент-Екзюпері* (майбутнім автором казки-притчі «*Маленький принц*»).

Свої іспанські враження про громадянську війну Ернест Гемінгвей узагальнив у романі «*По кому подзвін*» (1940 рік), який чимало дослідників вважають найкращим твором письменника. За два роки було продано мільйон примірників цієї книжки.

1940-ві роки минули для Е. Гемінгвея не менш насичено. У 1941 році письменник півроку пробув у Китаї, висвітлюючи китайсько-японську війну.

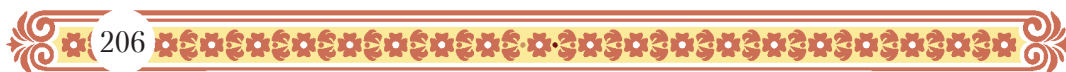
А після вступу Америки у Другу світову він організував на власній яхті «*Пілар*» патрулювання в Карибському морі для виявлення німецьких підводних човнів.

1944 року Ернест Гемінгвей прибув у Лондон як військовий кореспондент і брав участь у відомій висадці союзників з антигітлерівської коаліції в Нормандії (північна Франція) — разом із солдатами він десантувався зі штурмового корабля на берег під щільним обстрілом гітлерівців. Також Ернест із групою французьких учасників опору та американською IV піхотною дивізією звільняв Париж, а потім разом з цією самою дивізією дійшов до Бельгії та Німеччини. У результаті письменника за виявлену хоробрість як комбатанта («*того, що воює*») нагородили Бронзовою зіркою — бойовою нагородою збройних сил США.

Останнє десятиріччя

Смуга безперервного життєвого успіху несподівано урвалася в 1950 році, коли вийшов новий роман Гемінгвея «*За річкою, в затінку дерев*». Книжка зазнала шаленої критики. «*Це не просто його найгірший роман, це ще й синтез усього поганого, що було в його інших романах, і це не обіцяє нічого доброго у майбутньому*», — узагальнив один із літературних критиків. Такі відгуки неабияк дратували Ернеста Гемінгвея. Він щиро вважав, що його просто не зрозуміли, але не збирався здаватися. Письменник хотів узяти реванш за пережиту ганьбу і «*повернути гідність*».

1 вересня 1952 року в журналі «*Лайф*» вийшла друком повість Е. Гемінгвея «*Старий і море*», наклад журналу за два тижні розійшовся тиражем у п'ять мільйонів



примірників. Новий вибух популярності був просто неймовірним, письменник отримав щодня до сотні листів, фанати чергували під його будинком, а критики в один голос називали новий твір шедевром.

На жаль, це був останній значний твір, виданий ще за життя митця. 21 січня 1954 року в Уганді Гемінгвей потрапив в авіатроцю, його літак упав на злітну смугу. Письменник отримав серйозні травми, після яких цей донедавна міцний чоловік відновитися не зміг. На жаль, погіршилося і психічне здоров'я – Гемінгвей втрачав концентрацію, необхідну для напруженої письменницької роботи.

Він продовжував писати, але залишався невдоволений зробленим. Отримана Нобелівська премія також не втішила Гемінгвея. На його думку, жоден нобелівський лауреат нічого путнього після отримання премії написати не зміг. Як зауважував сам митець: *«Хоча я роблю все можливе, щоб виглядати веселим, усе це дуже схоже на жахіття Кафки»*. Останні роки життя Ернеста Гемінгвея мучили безсоння, нічні жахи, манія переслідування, втрата пам'яті, проблеми з мовленням. Позбавлений усього, що він любив, 2 липня 1961 року письменник учинив самогубство.

Класна дошка

Головна тема творчості Ернеста Гемінгвея присвячена людині в екстремальних ситуаціях. Тож його герої реалізують свої життєві прагнення, долаючи спротив, як зовнішній, так і внутрішній. І щоб не втратити себе і свою людяність у складній життєвій боротьбі, вони керуються особливим *«кодексом честі»*, який деякі дослідники називають *кодексом трагічного героїзму*.

«Кодекс честі» героїв Ернеста Гемінгвея

- Герої Ернеста Гемінгвея усвідомлюють, що живуть у несправедливому світі, тому їхнє життя трагічне і непередбачуване.
- Несправедливий світ – не підстава здаватися і плисти за течією. Навіть відчайдушна безвихідь – не привід опускати руки. Навпаки, потрібно з усіх сил чинити опір і кожної миті бути готовим до двобою зі світом.
- Протистояти світові можна лише тоді, коли живеш на максимумі своїх можливостей, коли можеш подолати себе такого, який ти є, і перейти на інший, вищий рівень, щоб стати досконалішим.
- Важливо бути *«дужим, навіть жорстким, і вміти давати здачі»*.
- Ще важливіше бути чесним, справедливим і благородним. Ніколи не користайся підлістю світу і ніколи не чини підступів проти своїх супротивників. Виявлені чесність і благородство дають тобі внутрішню моральну перевагу.
- Ніколи не ремствуй і не намагайся викликати співчуття, бо це вияв слабкості, і за це тебе почнуть зневажати.
- Людська гідність – єдине, що завжди залишається з тобою, це те, без чого неможливо та й не варто жити.

ПОВІСТЬ ЕРНЕСТА ГЕМІНГВЕЯ «СТАРИЙ І МОРЕ»

Задум повісті «Старий і море» виник у 1936 році, коли Ернест Гемінгвей у нарисі «На голубій воді: гольфстрімський лист» описав морську риболовлю. Одна з історій, згаданих у нарисі, трапилася з кубинським рибалкою Карлосом, який піймав величезну рибу, а та затягла його далеко в море.



Ернест Гемінгвей
і виволнений ним марлін

Через два дні його підбрали інші рибалки за 96 кілометрів від місця риболовлі. До човна Карлоса була прив'язана голова і передня частина величезного марліна, решту з'їли акули. Рибалка, який дві доби відчайдушно боровся за свою здобич, ридав від розпачу.

Майже п'ятнадцять років письменник розмірковував над цією історією і не поспішав втілювати в окремому художньому творі. Йому хотілося, щоб вона визріла і сформувалася з «обідраною до кісток шкірою». Початковий задум передбачав великий твір на «понад тисячу сторінок», у ньому Гемінгвей мав намір написати про кожного мешканця рибальського селища, життя якого залежало від успіху в двобой з рибою, що її рибалки називали «хліб моїх дітей».

Згодом Ернест Гемінгвей зрозумів, що велика кількість героїв лише заважатиме реалізації його задуму, і написав невелику повість, яку сам схарактеризував як «поезію, перекладену на мову прози».

У творі втілюється особистий досвід письменника, який із 1939 до 1960 року жив на острові Куба. Він придбав неподалік від Гавани в рибальському містечку *Кохімар* маєток «Фінка Ля Вігія», потоваришував із місцевими мешканцями. Гемінгвей рибалив із ними на своїй яхті і слухав рибальські розповіді. Коли повість «Старий і море» вийшла друком, усі кохімарці зразу впізнали своє містечко, і щонайменше п'ятеро з них претендували на роль прототипу головного героя.

Гемінгвей завжди підтверджував зв'язок своєї повісті з Кохімаром. Новину про рішення Нобелівського комітету присудити йому найпрестижнішу в світі премію з літератури письменник зустрів словами: «Ця премія належить Кубі. Мій твір був створений тут разом із людьми Кохімару, мешканцем якого я себе вважаю».

Краще зрозуміти твір дозволяють життєві принципи Ернеста Гемінгвея, що були узагальнені в образах його героїв (так званий «кодекси честі»). На думку письменника, «принцип чесної гри» стосується будь-якого гідного супротивника, незалежно від того, людина це чи ні. Саме тому його завжди цікавили полювання, риболовля, корида, де людям протистояли великі і дикі тварини, що мали шанс перемогти, а не стати безборонною жертвою.

Однак у цьому випадку вимоги до моральної поведінки значно зростали, бо саме від людини, а не від тварини, залежало, чи буде гра чесною.

Письменника обурювали учасники сафарі, які стріляли у великих звірів, зокрема левів, не виходячи з машини і, відповідно, не ризикуючи життям. Бійні, що їх

влаштували такі «мисливці», на думку Гемінгвея, не мали нічого спільного з полюванням. Під час морської риболовлі Гемінгвей прагнув позмагатися з великою рибою, а не просто впіймати її. Основні навички риболовлі на велетенського марліна він здобув із допомогою кохімарського рибалки *Грегоріо Фуентеса* — одного з імовірних прототипів головного героя повісті «Старий і море». Виходячи в море за великою рибою, письменник розраховував на чесний поєдинок, а, повертаючись з успішною риболовлі, складав гімни на честь рибин, яких переміг у справедливій боротьбі.

Найважча рибина, яку він піймав, — акула, і важила вона 357 кілограмів. А найдовшою виловленою рибиною став тунець завдовжки три з половиною метри. Щоб здолати цього велета, Гемінгвей витратив на виснажливу риболовлю сім годин, за час якої втратив три кілограми власної ваги.

Реалістичний, міфологічний і філософський плани повісті

Повість «Старий і море» — різноплановий твір, який, окрім *реалістичної* подієвої складової, містить важливий *міфологічний* компонент і *філософський* підтекст. Цим повість суттєво вирізняється в доробку Ернеста Гемінгвея, однак сам письменник уважав її результатом усіх своїх попередніх творчих пошуків: «*Схоже, що я врешті-решт досяг того, над чим працював усе моє життя*».

Сюжет повісті цілком *реалістичний*. Старий рибалка Сантьяго з прибережного містечка поблизу Гавани вісімдесят чотири дні поспіль виходить у море і повертається без здобичі. Перші сорок днів йому допомагає хлопчик-учень, якого батьки потім віддають до іншого рибалки, бо, на їхню думку, Сантьяго — невдаха.

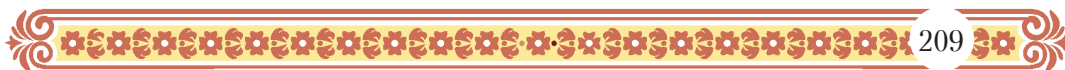
На вісімдесят п'ятий день щастя усміхнулося старому — на гачок потрапив велетенський марлін. Однак рибина не здалася без бою, а дві доби тягала за собою човен Сантьяго. Лише вранці третього дня старий зумів її загарпунити та прив'язати до човна. Рибина була неймовірною — завдовжки п'ять із половиною метрів і завважки 450 кілограмів! Доправити здобич додому йому не вдалося, дорогою її пошматували акули, і до берега старий довів лише обгризений кістяк.

Образ старого Сантьяго вирізняється серед образів інших гемінгвеївських героїв. Сам письменник назвав його своїм творчим здобутком («*мені поталанило, що в мене був гарний старий*»). Герої попередніх творів Гемінгвея були сильними особистостями, але страждали від несправедливості світу й болісно сприймали необхідність протистояти йому. Водночас їх мучила душевна дисгармонія, самотність, вони багато сил витрачали на спроби розібратися у своєму внутрішньому світі.

Сантьяго не озирається на минуле, не загадує на майбутнє, він опирається долі й робить те, що тут і зараз вважає за потрібне: «*Тепер треба думати лише про одне. Про те, задля чого я народжений*». Герой сприймає життя таким, як воно є, він не намагається змінити його і не страждає через його недосконалість. Старий Сантьяго — це простий рибалка, який не переймається дурницями.

Через відсутність у головного героя складних роздумів і внутрішніх метань, повість може бути сприйнята як звичайна рибальська оповідка. У ній немає нічого дивовижного, містичного чи фантастичного, все відбувається в реальному світі з багатьма реалістичними подробицями.

Правдиво, до найменших подробиць, змальовано особливості рибальської справи, яку Гемінгвей знав досконало, також реалістично зображено злиденний побут старого. В одному з інтерв'ю письменник окремо зауважив реалістичність повісті:



«...Я намагався створити реального старого, реального хлопчика, реальну рибину і реальних акул». Однак після цього продовжив: «Але якщо я створив їх достатньо добре й достатньо правдиво, вони можуть означати чимало».

Уже з перших сторінок у повісті з'являються **міфологічні мотиви й алюзії**, які спонукають читача до глибшого прочитання твору. Уся майбутня інтрига повісті в словах старого рибалки Сантьяго: «Я не звичайний старий». І після цього паралельно з **реалістичною** історією про лови великої рибини, що відбулася десь поблизу узбережжя Куби, крок за кроком **розгортається** цілісна **міфологічна оповідь**.



Ілюстрація української художниці
Слави Шульці

Міфологічні мотиви повісті пов'язані зі старим Сантьяго, в образі якого можна легко впізнати **міфологічного героя**. І саме його особливе бачення дійсності формує двоїсте сприйняття твору. Світ, зображений крізь свідомість старого рибалки, постає як гармонійний і одухотворений. Кожен елемент, кожна стихія, кожна істота мають у ньому своє місце і призначення. Наприклад, Сантьяго народився, щоб бути рибалкою, і це незмінно. Власне, як і риба, народившись рибою, теж не може цього змінити. Так влаштований світ.

Складники міфологічного світу, в якому живе старий рибалка, — це сонце, місяць, зорі й море. Усі вони **персоніфіковані**. Наприклад, на місяць і сонце можна полювати, їх можна навіть убити: «А що, коли б людині щодня треба було вбивати місяць. І місяць тікав би від неї. Або коли б вона мусила щодня гнатися за сонцем, щоб убити його?» (мотив убивства світил є у багатьох міфах світу). Як «**живу істоту**» зображено

й море, воно може бути ласкавим, а може бути й безжальним. Однак жодної провини моря в цьому нема, адже така його «**вдача**». Сонце, місяць, зорі й море, як і люди, мають час від часу спати.

Мешканці міфологічного світу (люди, черепахи, риби, птахи тощо) одне одному брати, сестри й щирі друзі. Вони розумні, благородні і водночас «**мерзенні й смердючі хижакі, стерв'ятники і вбивці**». Людина в цьому ряду лише одна з багатьох істот, адже у тварин таке саме серце «**та й руки-ноги подібні**». Крім того, всі тварини, як і люди, «**шукають своєї долі**». Тому ставлення старого рибалки Сантьяго до всіх істот, що його оточують, дуже особистісне, він їх любить, зневажає, жаліє, розмовляє з ними і просить у них прощення.

Гармонійність світу не означає райської ідилії, насправді в морі вирує жорстока боротьба («**усе на цьому світі так чи так когось чи щось убиває**»). Гармонія полягає в тому, що кожна істота якнайкраще виконує призначену їй роль, щоб вижити. Людина також причетна до цієї боротьби, вона намагається когось вполювати і, зрештою,

вбити. Але в особливому світі рибалки Сантьяго, де всі істоти «*щирі брати*», убивство ввійманої великої рибини перетворюється на братовбивство (поширений мотив у багатьох міфах світу).

Сантьяго постає як міфологічний герой, якого неможливо перемогти. Він передбачає майбутнє («*Я певен, що сьогодні мені поведеться*»), знає своє призначення і, як й інші істоти, готовий його виконати. Він не просто рибалить як звичайний рибалка заради юшки, а виконує *своє призначення* — шукає велику рибину. Ввійманій ним рибині було *призначено* жити в глибинах моря, уникати рибальських хитрощів і пасток, а йому, «*єдиному в світі, було призначено дістатися туди і знайти її. Єдиному з усіх людей у світі*».

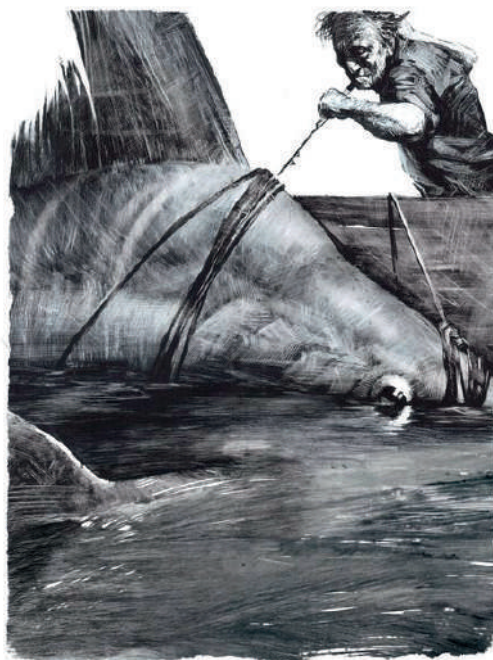
Міфологічна оповідь досягає своєї кульмінації, коли Сантьяго перестає відкремлювати себе від рибини, коли у виснажливій боротьбі відбувається їхнє повне злиття (міфологічний мотив ототожнення людини і тотемної тварини) і йому стає «*байдуже, хто кого вб'є*». Ця єдність не зникає навіть після смерті рибини, вона залишається частиною Сантьяго: «*Коли акула напала на рибину, він почувався так, ніби вона напала на нього самого*». І, відбивши акулячу атаку, старий радіє: «*Але ж скільки акул ми з тобою вбили й скільки покалічили*».

Є в повісті і євангельські **алюзії**, пов'язані з образом рибалки Сантьяго. Його способу життя, риболовлі і бачення світу не сприймає багато довколишніх людей, які ставляться до моря як до «*бездушного простору*», суперника і навіть ворога. Він не ображається на їхні кпини, а продовжує виконувати свою місію і передає явлене йому одкровення наступному поколінню. У нього є учень — хлопець Манолін, який не зневірився. Манолін переконаний, що старий — найкращий рибалка у світі, тому також очікує від риболовлі лише великої риби.

Пряме ж посилання на Євангеліє зчитується в епізоді, коли Сантьяго побачив акул, які прямували до його здобичі: «*Ау, — голосно мовив старий. Це слово не піддається перекладу — певне, воно просто мимовільний вигук, що міг би вихопитися в людини, коли б цвях пробив її руку й загнався в дерево*».

Повість «Старий і море» має глибокий філософський підтекст. У ній порушено важливі питання про сутність людини, її місце на землі й невичерпність людських можливостей. Людина зобов'язана досягати своєї життєвої мети і зберігати мужність, незважаючи на страждання та можливу смерть.

Окремий висновок, що впливає з повісті, — *протистояння з гідним супротивником* надає сенсу людському існуванню і забезпечує повноту життя. Той, хто уникає протистоянь, насправді уникає життя, тому він ніколи і нічого не досягне.



Ілюстрація української художниці Слави Шульц

Символіка образів повісті «Старий і море»

- образ моря — символ гармонії зовнішнього світу;
- образ рибалки Сантьяго — символ людини, яка розуміє своє місце у Всесвіті, вірить у своє призначення і докладає всіх зусиль, щоб виконати його;
- образ великої рибини — символ життєвого призначення людини, її долі і сенсу існування;
- образи акул, які пошматували велику рибину, — символ життєвих перешкод, що заважають виконувати призначення, а також у найзагальнішому сенсі — символ зла, яке існує в довколишньому світі;
- образи левів, що у снах рибалки гралися, «мов кошенията», — символ внутрішньої гармонії, індивідуального раю людини;
- образ хлопчика Маноліна — символ оновлення, безперервного зв'язку поколінь, а також символ майбутнього

Образ Сантьяго

Старий рибалка Сантьяго — гемінгвейвський герой «кодексу честі». Однак суттєва відмінність між ним та іншими героями Гемінгвея в тому, що він позбавлений їхнього трагічного світосприйняття. Сантьяго постає як удосконалена версія героя кодексу. Персонажі попередніх творів Гемінгвея своїм світом уважали *світ цивілізації*, страждали від його дисгармонії і часто, щоб здобути внутрішню рівновагу, втікали на лоно природи. Сантьяго не потрібно нікуди втікати, його світ — це *світ природи*, він прийняв його правила і досяг гармонійного життя.

Упокореність старого рибалки, згадана на перших сторінках повісті, — це ознака мудрості. Він зрозумів, що є лише частинкою у взаємопов'язаному світі природи, причому далеко не найголовнішою. Щоб досягти успіху і піймати велику рибу, недостатньо майстерності, потрібен талант. Він не залежить від людини і його не можна купити. Тому в морі, втративши рибину, Сантьяго не впадає у відчай і не ридає, як рибалка з нарису «На голубій воді». Герой знає, що йому просто не поталанило, а свої вісімдесят чотири дні без улову оцінює як своєрідну не-



Ілюстрація української художниці
Слави Шульц

вдалу спробу «купити» талан. Тож «ні про що більш не думаючи й анічогісінько не відчуваючи», Сантьяго спокійно вирушає додому.

Водночас жодної приреченості чи напередвизначеності Сантьяго не визнає. Він затаєний, ніколи не втрачає надії і готовий битися до останнього. Старий рибалка у двобій з рибиною виявляє дива мужності, зосередженості і витривалості («не може бути, щоб я зломився й сконав через цю рибину»). Уже виснажений, він не поступається акулам, Сантьяго відбивається від них гарпуном, ножом, кийком, веслом, румпелем, аж поки не залишається беззбройним. На його думку, усі минулі досягнення нічого в житті не важать. Щоразу, починаючи справу, потрібно знову і знову доводити, на що ти здатен, так ніби минулого ніколи й не було.

Сантьяго як «героя кодексу» турбує шляхетність його поведінки щодо рибини, а також чесність і справедливість його боротьби з нею. Він уважає двобій рівним і впевнений, що величезна рибина в нього виграла б, якби знала, що проти неї — лише один старий. Однак рибалка має «зброю — розум і волю», тому має намір перемогти і перемогти чесно. Під час боротьби Сантьяго переймається самопочуттям своєї суперниці; шкодує, що не може її нагодувати; розмірковує над тим, що «добре було б показати їй, що я за людина». А ввечері намагається не турбувати рибину, бо «коли захопить сонце, всяка риба почувається недобре».

Протягом твору старий рибалка виявляє «справжню гідність», не ремствує, не принижується і покладається лише на власні сили, хоча веде злиденне життя, виживаючи лише завдяки Маноліну. Навіть у найгірший момент, коли він прибув у рідну бухту з обгризеним кісткою велетенської рибини, старий залишається непереможеним. Сантьяго поставив собі запитання, хто ж його переміг, і сам упевнено відповів: «Ніхто. Я заплив надто далеко в море, ото й тільки».

Ознаки притчі в повісті «Старий і море»:

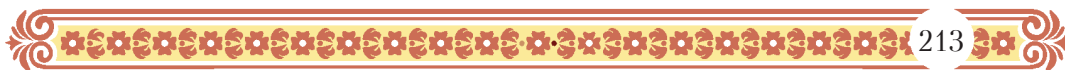
- одна сюжетна лінія;
- невелика кількість персонажів;
- символічність образів;
- філософський підтекст;
- багатоплановість зображення;
- наявність морального висновку, що випливає з усього твору («людина створена не для поразки. Людину можна знищити, а здолати не можна»).



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

✧ Предметні компетентності

1. На прикладі долі американського письменника поясніть зміст вислову «втрачене покоління».
2. Кого ще з вивчених вами письменників можна віднести до цього покоління? Поясніть чому.
3. Як ви можете пояснити назву **повісті «Старий і море»**?
4. Схарактеризуйте образ **Сантьяго**. Що, на вашу думку, є особливого в образі цієї «маленької людини»?
5. Знайдіть у тексті **портрет** рибалки. Яку роль відіграє портрет старого рибалки у розумінні його образу?
6. Чому Сантьяго не відчуває себе переможеним?



7. Чому, на вашу думку, літературознавці вважають, що у творі в *алегоричній формі* віобразилася вся історія буття людства?
8. Чому випадок, що стався зі старим рибалкою Сантьяго, можна назвати *«межовою ситуацією»*?
9. Що у творі *символізують* образи великої рибини й акул?
10. Коли хлопець *Манолін* витримав характер? Чому випадок зі старим, своєю чергою, став випробуванням і для нього?
11. Чого, на вашу думку, хотів навчитися хлопець у старого?
12. Поясніть, у чому *філософічність питання перемоги і програшу* у творі Гемінгвея.
13. Доведіть, що повість Ернеста Гемінгвея «Старий і море» належить до *реалістичного напрямку* літератури.
14. Поміркуйте, чому, якби повість мала позитивний фінал, то її можна було б почасти назвати прикладом твору *масової культури*.
15. Чому твір «Старий і море» називають *повістю-притчею*?

Екологічна грамотність і здорове життя Інформаційно-цифрова компетентність

Як у творі американського письменника Ернеста Гемінгвея «*Старий і море*» віобразена єдність природи і людини?

Підготуйте відеопрезентацію про найбільші загрози, що існують для мешканців морів і океанів. Поміркуйте, як можна подолати ці загрози.

Обізнаність та самовираження у сфері культури



Знайдіть в інтернеті й подивіться мультфільм «*Старий і море*» (*The Old Man and The Sea a film by Alexander Petrov*) режисера Олександра Петрова (Японія, 1999).

Цей мультфільм, знятий за однойменною повістю Ернеста Гемінгвея, отримав чимало міжнародних нагород, зокрема премію «Оскар» в номінації «Кращий анімаційний короткометражний фільм».

Розкажіть про свої враження від мультфільму. Що особливого, на вашу думку, в режисерському баченні образів повісті «Старий і море»?

Габріель Гарсія Маркес

(1927–2014)



Видатний колумбійський письменник Габріель Гарсія Маркес народився у провінційному містечку Аракатака, що розташоване недалеко від узбережжя Атлантичного океану. Габріель Хосе де ля Конкордія (Габіто) Гарсія Маркес був старшим із шістнадцяти дітей у родині телеграфіста Габріеля Еліхіу Гарсія і його дружини Луїзи Сантьяго Маркес Ігуаран.

У сім'ї Маркесів розповідали, що коли Еліхіу сватався до Луїзи, її батьки відмовили йому. Це призвело до бурхливих наслідків: юнак не здавався і цілими ночами на всю вулицю співав серенади під вікнами коханої, її батько стріляв у надокучливого жениха з рушниці, мати накликала на нього злих духів, а сусіди благали Маркесів видати доньку заміж і нарешті дати усім спокій. Так Еліхіу, батько майбутнього письменника, досяг своєї мети.

Невдовзі молоде подружжя в пошуках кращих заробітків переїхало в інше місто, а маленького Габіто (або Габіто — так звали Габріеля в родинному колі) залишили дідусеві і бабусі. Тож зрозуміло, що на формування особистості майбутнього письменника вплинули не батьки, а дідусь і бабуся, які виховували його не як онука, а як власного сина.

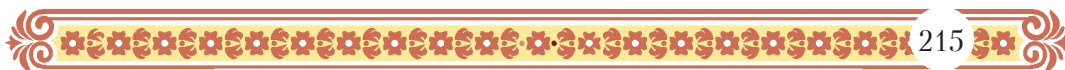
Дід письменника — дон Ніколас — був учасником кривавої Тисячоденної громадянської війни в Колумбії (1899–1902). Він командував загоном із п'ятисот бійців, отримав за військові успіхи та виявлену хоробрість звання полковника і медаль. Дон Ніколас дуже любив онука, дозволяв йому розмальовувати стіни свого будинку і щомісяця запрошував гостей, щоб відзначити дату його народження. Однак дідусь був суворим і привчав хлопця до дисципліни: *«Якщо хочеш стати справжнім чоловіком, багатим і знаменитим, не дозволяй сонцю застати тебе в ліжку!»*

Саме дідусь займався навчанням Габіто і приділяв цьому багато часу. Він читав малому легенди і міфи Давньої Греції, а також давньогрецькі трагедії, незважаючи на протести бабусі, яка казала, що хлопець нічого в них не тямить. А потім систематично викладав онукові основи арифметики, всесвітньої історії, літератури, географії, ботаніки, зоології і навіть астрономії. Вони багато гуляли разом, ходили в цирк і в кіно, здійснювали далекі походи у джунглі та в гори. Полковник Ніколас розповідав онукові драматичні сімейні історії, незмінно пов'язані з минулим Колумбії, згадував війни, у яких брали участь його предки і він сам.

Під час одного з походів хлопець отримав перший у житті важливий моральний урок. Бажаючи довести собі, що він на щось



Дідусь і бабуся Маркеса



здатен, Габіто стрибнув у гірську річку і вирішив плисти якнайдовше. Однак, вибившись із сил, не зміг через сильну течію вибратися на берег, упав у відчай, помолився і приготувався до неминучої смерті. У цю хвилину його за ногу вихопив із води дідусь, який шукав, куди ж подівся онук. Відігріваючи неслухняного хлопця біля багаття, дон Ніколас сказав: *«Не здавайся. Що б не сталося — не здавайся. Знай, що в цьому світі ти маєш усього досягати сам, тобі ніхто не допоможе, коли не стане діда. Будь мужнім. Борися до кінця. І пам'ятай: ніколи не пізно почати все спочатку»*.

Бабуся, донья Транкеліна, також була для внука дуже близькою людиною. Ця активна жінка тримала дім й опікувалася всією родиною. Її вплив на Габо радикально відрізнявся від впливу раціонального полковника — вона наповнила дитинство хлопця містикою і чарами.

Донья Транкеліна вірила в магію, привидів і пророцтва. Вечорами вона переказувала внукові безліч легенд з іспанського, індіанського, африканського й арабського фольклору (араби також жили в Аракатаці і працювали на бананових плантаціях). Габо захоплювало те, що бабуся *«ставилася до надприродного як до чогось абсолютно звичайного»* і розповідала найнеймовірніші історії як чисту правду.

Донья Транкеліна збирала трави для лікування, а свій день планувала, керуючись знаками, які подавала природа, сни або ж духи, що жили в їхньому містичному домі. Маркес пізніше згадував: *«По суті, нами маніпулювали невидимі боги, хоча передбачалося, що всі вони були справжніми католиками»*. Героїчний світ діда і таємничий світ бабусі, образи дому, мешканців містечка і, зрештою, самої Аракатаки з її химерним життям пізніше відобразилися в багатьох творах Габріеля Гарсія Маркеса.

Республіка Колумбія отримала свою назву від прізвища першовідкривача Америки Христофора Колумба. Держава виникла в 1819 році внаслідок тривалої війни за незалежність проти іспанських колонізаторів.

Колумбія (столиця — Богота, заснована у 1538 році) різноманітна за населенням, у ній живуть нащадки європейців (зазвичай іспанців), африканців, вихідців із Близького Сходу, а також корінні індіанські племена.

Історія Колумбії, як і більшості латиноамериканських країн, була буремною, сповненою громадянських війн, змін влади і масових заворушень.

Колумбійці часто з гумором кажуть: *«У нас за останні триста років було двісті військових переворотів»*.

Сучасна Колумбія не стала спокійнішою. Після 1950 року в країні сталися три державні перевороти, а остання громадянська війна завершилася в 2016 році.

У 1936 році батьки забрали Габо від дідуся з бабусяю і відразу віддали в початкову школу. Справи сім'ї йшли не найкраще, а дитей ставало все більше. Хлопець соромився своєї бідності, тому мало з ким товаришував. Щоб хоч трохи заробити і допомогти родині, він каліграфічним почерком писав за гроші різні оголошення (про півнячі бої чи продаж телят), оформлював вивіски магазинів. У якийсь момент десятирічний хлопець уважав себе мало не професійним дизайнером.

Навчання Габіто не надто подобалося, але завдяки непересічним здібностям він виявився чудовим учнем. Водночас хлопець захопився читанням, яке в нього набуло рис одержимості. Він читав увесь час і все поспіль — журнали, газети, інструкції і, звичайно ж, книжки. Хлопець «проковтнув» твори *Мігеля Сервантеса, братів Грім,*

Марка Твена, Джека Лондона, Фенімора Купера, Олександра Дюма, Жуля Верна та інших письменників. Особливо яскраве враження залишилося у нього від чарівного світу арабських казок зі збірки «Тисяча й одна ніч».

Закінчивши початкову школу із золотою медаллю, вже в січні 1940 року Маркес опиняється в єзуїтському колегіумі. Тут, як і в початковій школі, Габо був відлюдкуватим, багато часу проводив за читанням і вперше долучився до творчості — писав вірші, нариси, фейлетони для шкільної газети «Юність». Утім, навчання в колегіумі вдалося йому нудним, а програма залегкою для його рівня.

Зрештою п'ятнадцятирічний Маркес наважується на рішучий крок — він залишає колегіум і вирішує їхати в столицю Колумбії Боготу́, щоб здати іспит на стипендію Міністерства освіти і обрати собі навчальний заклад до смаку. Додатковим мотивом змінити життя було бажання стати *«дорослим і самостійним»*, щоб не залежати від батька, стосунки з яким були напруженими. Габо так і не зміг зблизитися з родиною, його мучила ностальгія за Аракатакою, за розмовами, походами, він пам'ятав, що перші роки свого життя називав батьком саме дона Ніколаса.

Початок незалежного життя

Іспит Маркес здав на відмінно і написав заяву в найпрестижніший у Колумбії середній навчальний заклад — колегіум «Сан-Бартоломе», заснований ще в 1604 році і розташований у центрі столиці. На великий подив стипендіата, «Сан-Бартоломе» не прийняв його документів, і пояснення було лише одне — у цьому закладі століттями навчалися лише представники вищих класів. Габо був уражений такою відвертою демонстрацією нерівності, тим паче, що він знав — ті, хто стали студентами колегіуму, на іспиті показали гірші результати.

Однак доля була на боці Маркеса, у результаті його прийняв чудовий навчальний заклад — Національний чоловічий лицей, де вчителі і навіть ректор захоплювалися літературою і були її справжніми знавцями. Тож не дивно, що саме в лицей Габо *«по-справжньому захворів на літературний кір»*.

Талановитого хлопця відразу помітив учитель іспанської мови і літератури. Він зацікавив Маркеса творчістю поетів-*авангардистів*, що заперечували будь-які авторитети і традиції у віршуванні. Пізніше Маркес сказав: *«Якби не ці поети, я не впевнений, чи став би письменником»*.

Навчаючись у лицей, Габріель вів бурхливе творче життя, став членом літературного об'єднання, писав вірші, оповідання і драматичні твори. Свої тексти він публікував у лицейській *«Літературній газеті»*. Одного дня з юнаком сталася неймовірна подія, яка запам'яталася йому на все життя, — Габріель зайшов у справі до ректора



Лицей, де навчався Габріель Маркес, на постері — його юнацька фотографія

лицею, в його кабінеті сиділи два найвідоміші поети Колумбії (юнак очам своїм не повірив) і обговорювали французьку поезію. Ректор підвівся, поклав руку на плече



Наслідки вуличних боїв у Боготі, 1948 рік

Маркеса і, звернувшись до своїх співбесідників, сказав: *«Ось непереісичний поет»*. Мало хто сумнівався, що Габріель присвятить себе літературі, однак за наполяганням батьків він вступає на юридичний факультет університету в Боготі. Але вже під час першого року навчання юнак розуміє, що література цікавить його значно більше, ніж право. Водночас молодий письменник відчуває брак досвіду, тому вирішує методично перечитувати всі класичні книги, створені за всю історію людства, починаючи з Біблії — *«офігенної книги, де відбуваються фантастичні речі»*. Він із цікавістю перечитав твори

Оноре де Бальзака, Федора Достоевського, Миколи Гоголя, Даніеля Дефо, Едгара По, Антуана де Сент-Екзюпері та Ернеста Гемінґвея. Та найбільшим потрясінням для нього стали твори *«одного приголомшливого австрійського письменника, не схожого на все, що було раніше»*, — **Франца Кафки**.

Маркес згадував, як у серпні 1947 читав *«Перевтілення»* і вже від перших слів *«Одного ранку, прокинувшись од неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху»* у нього побігли дрижаки по всьому тілу. У пам'яті зринув образ бабусі доньї Транкеліни та її дивовижні фантастичні історії. А потім Габо пережив осяяння: *«Виявляється, таке можливо в літературі!»* Наступні два тижні Маркес провів як у гарячці — забувши про друзів, лекції, розваги, літературні кафе. Під впливом Кафки він день і ніч писав оповідання *«Третя смиренність»*. Завершивши роботу, послав рукопис поштою в *«Ель Еспектадор»* (*«Спостерігач»*) — другу за тиражністю і найстарішу газету в Колумбії.

13 вересня 1947 року Маркес побачив відвідувача кафе, який тримав у руках *«Ель Еспектадор»* і читав його оповідання. Це був перший опублікований твір молодого автора, з якого розпочався його довгий літературний шлях.

Розвиток літературної і журналістської кар'єри

Навесні 1948 року життя Габріеля різко змінилося. 9 квітня пострілом із револьвера впритул було вбито лідера ліберальної партії Колумбії, який мав усі шанси виграти президентські вибори. Ця смерть спричинила масові заворушення і збройне повстання прихильників лібералів проти консервативної партії, що була при владі.

Сотні тисяч людей вийшли на вулиці Боготи, під час триденних заворушень, що отримали назву *Боготасо*, загинуло близько 3 тисяч людей (!), понад 20 тисяч отримали поранення.



Боготасо стало лише прелюдією до тривалої громадянської війни (1948–1958), яка отримала назву *Ля Віоленсія* (*Насильство*).

Упродовж десяти років прихильники лібералів, а також комуністи організовували по всій країні партизанські загони, які вели бойові дії з урядовими військами. Мільйони людей стали вимушеними переселенцями із зони бойових дій, їхні домівки були зруйновані. За різними джерелами у війні загинуло від 150 до 400 тисяч людей.

Маркес, як і багато інших студентів, брав участь у протестах. На його очах у повстанців стріляли з гармат картеччю, вбиті й поранені падали поруч нього. Переживши шок від побаченого, він переїхав із розгромленої Боготи в рідні краї, поближе до карибського узбережжя, в місто Картахену. Хоча Габріель і відновив навчання в університеті, головним своїм заняттям він бачив журналістику. На превеликий подив юнака, у редакції картахенської міської газети мало не всі співробітники знали його за публікаціями в *«Ель Еспектадор»*, і головний редактор одразу запропонував йому посаду *«кореспондента-коментатора»*.

У Картахені Габріель пережив першу творчу кризу. Після подій, свідком яких він був у Боготі, усі його модерністські оповідання, що отримали схвальні відгуки критики за нову і несподівану для колумбійської літератури манеру написання, тепер видавалися письменникові дуже далекими від справжнього життя. Пізніше Маркес згадував, що його ранні твори були *«подібні на кафекіанські головоломки, написані кимось, хто не знав, у якій країні він живе»*. Відтак Габріеля постійно мучила думка, про що ж він має тепер писати, *«куди йти далі»*, щоб його творчість відповідала новим вимогам.

Наприкінці 1949 року Габріель вирішив залишити Картахену, щоб повністю присвятити себе літературі. Юнак переїхав у місто Барранкілью, де вже мав міцні журналістські зв'язки. На новому місці дописи Габріеля в найтиражнішій міській газеті *«Ель Еральдо»* (*«Вісник»*) користувались успіхом, а ось із літературою і далі не таланило.

Вивела молодого письменника з кризи несподівана поїздка в Аракатаку. Після смерті бабусі (дідусь помер ще в 1937 році) мати вирішила продати будинок, де Габріель провів

Війна охопила внутрішні райони країни. Узбережжя і великі міста уряд контролював, однак навіть там час від часу спалахувало насильство.

У своїй подальшій журналістській кар'єрі Маркес стикався з військовим станом, комендантською годиною, візитами представників контррозвідки, погрозами на адресу журналістів (*«у нашій країні так часто зникають люди...»*) та цензурою, коли в редакції був кабінет, де сиділа людина, яка перевіряла усі матеріали, що друкувалися.



Маркес із дружиною та дітьми

перші роки свого життя, і попросила сина супроводжувати її. Емоційне потрясіння, яке пережив Маркес, повернувшись у будинок, де і досі стояла його колиска, перевернуло життя письменника. Відчай і ностальгія за втраченим минулим, яке вже потрохи замулив час, ніби відкрили йому особливе бачення дійсності. Спогади («*поетична правда*») виглядали живішими і яскравішим за сьогоднішня.

Маркес у якійсь творчій лихоманці почав писати повість «*Опале листя*», дія якої відбувається в містечку *Макондо*, дуже схожому на Аракатаку. Герої книги — дідусь, мати і син родини Буендіа співвідносяться з реальними людьми — доном Ніколасом, матір'ю Габріеля і ним самим у дитячому віці. У новому творі письменник намагається відтворити те особливе яскраве відчуття максимального наближення до реальності, яке він відчув під час відвідин Аракатаки.

Повість «Опале листя» Маркес уважав проривом і новим етапом у творчості, тому вирішив надрукувати її в Буенос-Айресі (Аргентина) — центрі культурного життя іспаномовної Латинської Америки. Він надіслав рукопис у найвідоміше видавництво і був упевнений, що його опублікують. Габріель уже уявляв собі обкладинку і навіть відчував запах типографської фарби, коли, як грім серед ясного неба, отримав украй негативний відгук президента видавництва, у якому той порадив Маркесу «*не чіпати літературу, а зайнятися чимось іншим, наприклад, рубанням м'яса*».

Розлючений Маркес, схопивши лист зарозумілого аргентинця, кинувся у найближчу м'ясну крамничку і там на очах в ошелешених м'ясників їхньою ж сокирою порубав папірець на дрібні клаптики. Допомогло це дійство мало, молодий автор відчував, що втрачає віру в себе. Однак він не здався — продовжив працювати і все більше захоплювався ідеєю написання великого твору.

На початку 1953 року друг Маркеса, знаючи пристрасть Габріеля до літературних новинок, надіслав іспаномовний переклад повісті Ернеста Гемінгвея «*Старий і море*». Молодого письменни-

ка вразила простота і точність стилю видатного метра. Він п'ять разів поспіль перечитав «*Старого і море*», а потім, як дитина, стрибав по кімнаті, вигукуючи: «*Який цей Гем молодець!*»

Повість «*Опале листя*» все ж таки вийшла невеликим тиражем у травні 1955 року. Маркес уже був успішним столичним журналістом, який прославився своїми гострими статтями-розслідуваннями. Справжньою журналістською зіркою він став після того, як опублікував цикл нарисів про катастрофу військового корабля колумбійського ВМФ, у якій вижив лише один моряк. Габріель довів, що причиною нещастя стали не погані погодні умови, а контрабанда — судно було «*перевантажене побутовою технікою, погано закріпленою на палубі військового корабля*».

У редакцію почали надходити погрози про розправу над автором, і Маркеса терміново відправили в Європу як іноземного кореспондента газети «*Ель Еспектадор*».

Літературний успіх

Маркес оселився у Парижі — культурному центрі світу. Він регулярно надсилав статті й репортажі в газету, але суттєвих заробітків не мав. Пізніше письменник згадував, що завжди був напівголодний і навіть деколи «*збирав пляшки і старі газети*». Однак він, попри складні життєві обставини, не полишав літературної праці.



1957 року Габріель перебрався поближче до батьківщини у Венесуелу, а в 1958 році навіть таємно їздив у Колумбію, де одружився зі своєю коханою Мерседес Барча, яка всі ці роки чекала на нього.

Першим значним твором цього періоду стала повість *«Полковникові ніхто не пише»*, створена в 1956-1957 роках. Як пізніше згадував сам письменник, він одинадцять разів переписував твір, щоб досягти особливої точності і ємності мови, на якій позначився вплив стилю Ернеста Гемінгвея.

1961 року подружжя Маркесів оселилося в Мехіко, де Габріель продовжував займатися журналістикою і літературною творчістю, але до справжньої літературної слави йому було ще дуже далеко. На початку 1965 року письменник, у якого вже було двоє дітей, ризикнув полишити журналістику, що його годувала, і зосередитися виключно на літературі. Маркес відклав усі справи і, взявши кредит, почав працювати над твором, задум якого виношував 16 років.

Протягом 18 місяців він, зачинившись у невеликій кімнатці, писав роман *«Сто років самотності»* (1967 рік). Письменник згадував, що коли він закінчив роботу, грошей не залишилося взагалі і дружина в крамницях навіть продукти брала у борг. А власники крамниць, відчуваючи, що Маркес пише щось дуже важливе, хотіли хоч у такий спосіб долучитися до творчого процесу. Щоб відправити рукопис у видавництво, письменникові довелося закласти навіть фен і міксер своєї коханої дружини Мерседес. Дізнавшись про це, вона з гумором сказала: *«Не вистачає тільки, щоб роман виявився поганим»*.

Твір, який і досі викликає чимало суперечок між відданими шанувальниками і непримиримими критиками, приніс сорокарічному письменникові всесвітню славу. У романі Маркес описав життя шести поколінь родини Буендіа, їхні щоденні клопоти, непрості взаємини, шалені пристрасті й незборне відчуття самотності. Прообразом містечка Макондо, де відбувається дія, звісно ж, стала Аракатака.

Цей видатний твір змусив увесь світ заговорити про особливий стиль — *магічний реалізм*, у межах якого ще до Габріеля Маркеса працювали й інші латиноамериканські письменники. Роман *«Сто років самотності»* поєднав у собі *давні вірування*, традиції латиноамериканської *міфологічної фантастики*, європейського *модернізму* і приземленої буденності *реалізму*. Пізніше сам Маркес, розповідаючи про роман, зазначав: *«Я хотів зруйнувати лінію розмежування між тим, що здавалося реальним, і тим, що здавалося фантастичним, тому що в світі, який я намагався створити, цього бар'єру не існувало»*.

Комерційний успіх роману був надзвичайний — перший тираж розійшовся за тиждень. Реакцію, яку викликав твір у читачької аудиторії, сучасники порівнювали із землетрусом. Американська газета *«New York Times»* назвала *«Сто років самотності»*



Ілюстрація до роману *«Сто років самотності»*
(художниця Луїза Рівера, 2017 рік)

«другим твором після Книги Буття, обов'язковим для прочитання усьому людству». Твори Габріеля Гарсія Маркеса прославили його рідну Колумбію, і в усьому світі заговорили про «*латиноамериканський бум*». Це явище в літературі тривало впродовж 1960–70-х років і ґрунтувалося на художніх досягненнях цілої групи латиноамериканських письменників, які влили у світове мистецтво новий струм.

Термін *магічний реалізм* уперше був використаний у 1923 році щодо полотен *художників-експресіоністів*, які використовували особливі прийоми викривлення перспективи в зображенні простору, що створювало певний «магічний» ефект.

Пізніше, до початку Другої світової війни, почали писати про поширення магічного реалізму в італійській літературі, потім — у німецькій, а вже через багато років, у другій половині ХХ століття, цей термін був застосований до латиноамериканської літератури.

У *європейському магічному реалізмі* письменники, намагаючись поєднати реальність і вигадку, часто зверталися

до таких прийомів, як *галюцинація, сон*. У латиноамериканській літературі загадковість і магічність існують поряд із повсякденністю, а реальність і фантастика рівноцінні й тісно переплітаються між собою.

У творах магічного реалізму часто використовуються фольклорні елементи, а фантастика сприймається як належне і ніколи не пояснюється.

Цікаво, що *Габріель Гарсія Маркес*, розвиваючи принципи магічного реалізму, в романі «*Сто років самотності*» зображує найнезвичайніші події буденно, а звичні для сучасної людини речі і явища (лід, магніт, збільшувальне скло і т. д.) подає як справжнє диво.

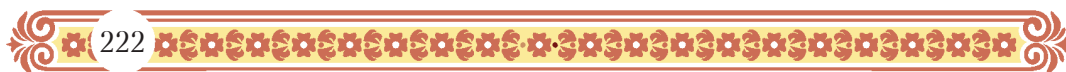
Приголомшливо успішне літературне життя Габріеля Гарсія Маркеса тривало до 2004 року, він написав ще п'ять романів і дві збірки оповідань. У 1982 році письменник став першим колумбійцем, якому присудили Нобелівську премію з літератури («за романи й оповідання, в яких фантазія і реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти цілого континенту»).

У 1989 році в письменника виявили рак легенів: хвороба стала наслідком згубної звички курити. Він успішно переніс складну операцію, але проблеми зі здоров'ям не минули. Помер Маркес 2014 року класиком світової літератури, автором загальноновизнаних шедеврів. Значну частину з них екранізовано. У зв'язку зі його смертю в Колумбії було оголошено триденну загальнодержавну жалобу.

ОПОВІДАННЯ МАРКЕСА «СТАРИГАН ІЗ КРИЛАМИ»

Оповідання «*Стариган із крилами*» Габріель Гарсія Маркес написав у 1968 році, його перше журнальне видання відбулося 1969 року, а в 1972 воно було опубліковане в збірці оповідань «*Неймовірна сумна історія про простодушну Ерендіру та її безсердечну бабусю*», яка вийшла друком у місті Барселона (Іспанія).

Оповідання, створені письменником з 1961 по 1972 рік, належать до *зрілого періоду його творчості*. Вони суттєво вирізняються з-поміж оповідань, написаних Маркесом раніше, які за своєю формою та манерою оповіді тяжіли до *європейської традиції*. Його нові твори були подібні на популярні в Колумбії історії-побреженьки, які досі розповідають *оповідачі-куентерос*, тому їх логічніше називати авторськими каз-



ками. До речі, в першому виданні оповідання «*Стариган із крилами*» Маркес дав підзаголовок «*Казка для дітей*» (в українському перекладі підзаголовки пропущено).

Дослідники вважають, що одним із мотивів, який спонукав Гарсіа Маркеса написати цей твір, було його обурення з приводу негативних відгуків на роман «*Сто років самотності*». Латиноамериканські критики нерідко закидали, що у творі нема «*чіткої і правильної моралі*», яку звично очікували від прози. Однак письменник відповідав, що його задум не передбачає моралізаторства взагалі — засобами *магічного реалізму* він зображував реальне життя, яке насправді значно химерніше, ніж думають прихильники *чистого реалізму*. Тому кожному читачеві доведеться докласти зусиль і самостійно знайти мораль цього твору.

«*Стариган із крилами*» — **маленький шедевр, де на кількох сторінках автор досяг максимальної невизначеності для читача** і забезпечив цілковиту відсутність «*чіткої і правильної моралі*». Образи та події в оповіданні змальовано неоднозначно, а, власне, цим справжнє життя і відрізняється від літературної вигадки. Тож для того, щоб адекватно сприйняти твір, треба відмовитися від упереджень, не шукати в ньому очевидних смислів і виховної моралі.

Текстуально оповідання тісно пов'язане з твором «*Сто років самотності*». Воно розвиває тему, яка не отримала свого повноцінного розвитку в одному з епізодів роману.

У романі йдеться про випадок із дивною істотою, що впала з неба поблизу Макондо. Її моторошне воління, «*схоже на ревіння молодого бичка*», розбудило мешканців містечка.

З'ясувалося, що істота впала в яму з гострими кілками і загинула. «*Чудовисько*» нагадувало «*захирілого ангела*», частини його тіла відповідали людським, а на лопатках виднілися дві кукси — «*залишки дужих крил, повідтинаних, очевидно, сокирою дроворуба*». Об-

раз був знижений наявністю цупкої шерсті, в якій кишіли кліщі.

Появі невідомої істоти передували апокаліптичні явища — аномальна спека і мор птахів, трупи яких заповнили містечко. Вони потрапляли навіть у будинки, і господиням набридало їх вимітати. І хоча місцевий священик передбачав неймовірні події, які очікують Макондо, великого враження істота на мешканців містечка не справила.

Вони так і не визначилися, чи це тварина, чи людина, тому виставили труп на загальний огляд, а потім його спалили. Загадкою для всіх залишився також зв'язок між мором птахів і появою «*чудовиська*».

В оповіданні «*Стариган із крилами*» невеликий епізод із роману «*Сто років самотності*» розростається до самостійної історії, яка дає відповідь на цілком логічне запитання: «*А що сталося б, якби дивна істота вижила?*» Автор поглиблює акценти, описуючи поведінку людей, і ще більше знижує образ «*захирілого ангела*», деякі риси якого в романі мають почасти піднесений характер («*чисті, тонкі руки, великі похмурі очі*»). В оповіданні з'являється також *іронічний тон* оповіді й елементи *пародії*.

Художній світ оповідання

В оповіданні «*Стариган із крилами*» *фантастичне* і *реальне* органічно поєднані в *цілісний художній світ*. Головним художнім засобом, який забезпечує вірогідне сприйняття неймовірного, — це точний і детальний, часом навіть фізіологічний, опис



подробиць. Використання *реалістичних прийомів* для зображення *фантастичного* має переконати читача, що все зображене справді відбувалося і автор-куєнтерос лише чесно переповів історію.

Події твору відбуваються у неназваному селі на березі Карибського моря. Точний час подій невідомий, хоча у творі є згадки про пароплави й літаки. Мешканці села об'єднані у спільноту, яка не надто переймається подіями за її межами. Цікавість розбурхують лише дві фантастичні істоти — *стариган із крилами* і «*величезний павук-тарантул завбільшки з вівицю*», що мав голову дівчини.

Стариган з'явився після подій, які змальовані як *пародія* на кінець світу — три дні йшов дощ, потім відбулося нашествя крабів (аналог біблійної сарани), потім потемніло небо. І, нарешті, як ангел Апокаліпсису, з'явилася фантастична істота.



Ілюстрація до оповідання «Стариган із крилами» художника Давіда Де Лас Гераса

Щоправда, її поява нікого не здивувала, лише збентежила. Мешканці села не відразу визначилися, хто ж це впав у багнюку на подвір'ї їхнього односельця Пелайо. З цього приводу думки були різні — пасажир із пароплава, що потерпів кораблетрощу (Пелайо), ангел (розумна сусідка Пелайо) чи диявол (місцевий падре — священник).

Дівчина-павук прибула в село у значно простіший спосіб, разом із цирком, де її показували за гроші. Її роль в оповіданні полягає в тому, щоб засвідчити — мешканці села живуть у світі, де фантастичним істотам не дивуються, їх сприймають як *видовище* і покладають на них певні очікування в межах свого бачення дійсності.

Стариган із крилами не вписувався в жодні уявлення селян. Хоча, зрештою, всі погодилися, що це ангел, однак його відверта тілесність з ознаками навіть тваринності (він більше скидався на «*велику старезну курку*») не викликає у них «*святобливості*», вони ставляться до нього як до «*циркової тварини*». Тобто ангел, як і дівчина-павук, перетворюється на видовище і розвагу.

Ситуація значно спростилася б, якби стариган творив дива, як і належить надприродній істоті, але й тут не склалося. Навіть його поява викликає запитання і створює невизначеність. Остаточно так і не відомо, чи впав він з неба, чи його прибило хвилею з моря під час підтоплення села зливою. Також невідома причина його появи в селі. Можливо, має рацію сусідка Пелайо, і ангел прийшов на землю, щоб забрати на небо хвору дитину, але злива і вітер збили його на землю (тому дитина вижила), чи, навпаки, ангел явився, щоб урятувати дитину. А, можливо, ангел і дитина ніяк не пов'язані. Дива, які приписують стариганові з крилами, також двозначні. Якщо людина в нього просить одужання, а потім виграє багато грошей у лотерею, то незрозуміло — це звичайний збіг чи все ж таки «*чудеса*» ангела, нехай і «*сумнівні*».

Зрештою, стариган із крилами постає як чужий у закритій спільноті. Він не може розвіяти сумніви щодо себе, бо його бурмотіння ніхто не розуміє. Він не йде на

контакт і явно не зацікавлений у налагодженні стосунків. Після чудес, які зруйнували йому «репутацію», усі його ігнорують. Виявляється, що просто стариган із крилами, який не може пояснити, звідки взявся і чому не виконує жодних «ангельських» функцій, нікому не цікавий. Він не виправдовує сподівань, які мешканці на нього поклали, однак натомість не набуває жодної іншої ролі в їхній спільноті.

Те, що старигана із крилами люди у селі сприйняли як чужого, зовсім не пов'язано з його фантастичною зовнішністю. Наприклад, дівчина-павук, незважаючи на свою зовнішність, знайшла потрібну життєву роль — стала для мешканців села наочним прикладом того, що батьків потрібно слухатись. Якось вона без дозволу пішла на танці й дорогою додому в неї влучила блискавка, перетворивши її на павука (алюзія на давньогрецький міф про дівчину Арахну, яку богиня Афіна перетворила на павука). Ця історія не лише зрозуміло пояснює її дивну зовнішність, а й має *моральну складову*. Саме цього бракувало ангелові, адже ніхто так і не дізнався, хто він (чи це ангел взагалі, враховуючи те, як мають виглядати ангели згідно з традиційними християнськими уявленнями) і *навіщо з'явився на землі*.

Мешканці села, дивлячись на старигана із крилами, бачать не більше, ніж їм дозволяють побачити їхні стереотипи й упередження. Вони розглядають його виключно з практичних міркувань — як джерело якихось шаманських див, як видовище, як засіб заробітку, а для священика — ще й як засіб самоствердження. Фактично Маркес порушує важливе питання — як люди поставилися б до ангела, якби він справді явився їм, але не мав тих якостей, яких від нього очікували.

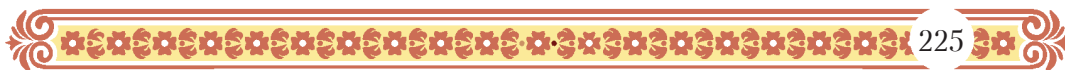
В оповіданні письменник дає дуже неприємну для читачів відповідь: люди виявилися байдужими, упередженими й абсолютно закритими для нового. Адже ніхто навіть не намагався порозумітися з дивною істотою, нікому навіть не спало на думку вивчити її мову.

Крім того, у своєму практичному баченні життя люди продемонстрували нечуливість, безсердечність й абсолютну *моральну деградацію*. Нікого не обурює, що ангел, від якого очікують див, сидить у брудному курнику, що його показують за гроші, що в нього кидають каміння і припікають розпеченою залізкою. Складається враження, що в цьому селі до тварин ставляться краще.

Людська спільнота, зображена письменником, далеко не ідеальна, але й ангел, який явився їй, також не бездоганний. Стариган із крилами, потрапивши до людей, показує закритість, небажання контактувати, зацікавленість лише у задоволенні найпростіших потреб (безпека і харчування). Він постає в оповіданні як *деградований занепалий ангел*. Так виникає важлива асоціація — *деградоване суспільство не може очікувати на бездоганного ангела, воно отримує саме те, чого заслуговує, бо іншого просто не побачить*.

Письменник проводить чітку паралель між занепалим ангелом і деградованим суспільством, однак оповідання закінчується на високій і позитивній ноті. Стариган із крилами виявив ангельське терпіння, пережив усі знегоди, «оклигав», у нього відросло гарне пір'я, і одного дня він знявся в повітря й полетів у бік моря.

Останній епізод оповідання ніби повертає читача до початку розповіді — ангел з'явився серед людей, брѳохаючись на землі у багнуці, а покинув їх, злетівши в небо на оновлених крилах. Так образ ангела в оповіданні набуває *символічного значення* можливих позитивних змін, які приведуть людство до духовної досконалості, морального відродження і повернення до вічних цінностей.



СТАРИГАН ІЗ КРИЛАМИ

Дощ не вщухав уже третю добу, і з напівзатопленого подвір'я краби весь час повзли до будинку; Пелайо тільки те й робив, що знищував їх, а на світанку йому довелося винести і викинути в море цілий кошик цих істот. У дитини всю ніч був жар, і Пелайо з дружиною подумали, що то в неї від смороду крабів.

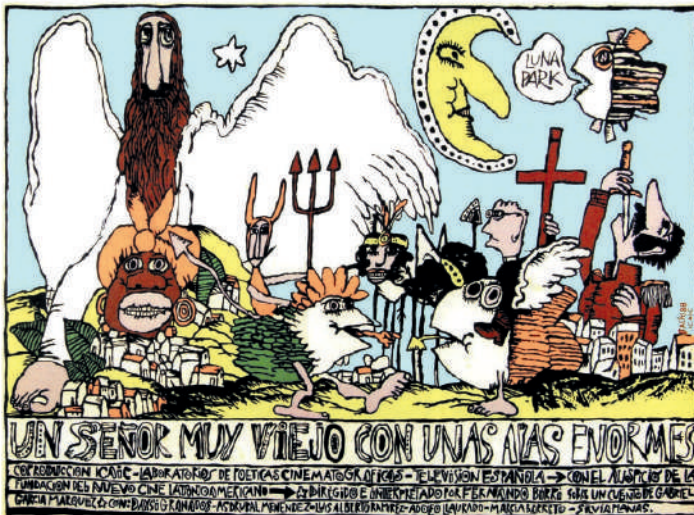
З вівторка світ став похмурим, небо й море були однакового попелястого кольору, а пісок на березі виблискував ночами, мов світлячки. Вранці світло зробилося ще тьмянішим, і коли Пелайо повернувся з моря, він ледве розгледів, що в глибині подвір'я щось ворухиться і стогне. Підійшовши ближче, він побачив, що це старенький дід, який упав обличчям у грязюку, борсається там, але не може підвестися, бо йому заважають великі крила.

Наляканий цим страховиськом, Пелайо побіг по свою дружину Елісенду, яка саме ставила компреси хворій дитині, і привів її на подвір'я. Обоє з німим заціпенінням дивились на старого. Він був одягнений, як жебрак, череп його був лисий, як коліно, рот беззубий, як у старезного діда, великі пташині крила, поскубані й брудні, лежали у болоті, і все це разом надавало йому кумедного і неприродного вигляду.

Пелайо та Елісенда довго й уважно дивились на старого, нарешті, трохи отямившись, дійшли висновку, що він навіть симпатичний, і наважились заговорити до нього. Той відповів якоюсь звучною, але незрозумілою мовою, отож вони вирішили, що це, мабуть, людина, яка потерпіла під час аварії якогось іноземного пароплава. Проте подружжя все-таки вирішило покликати сусідку, яка багато всяких див бачила в своєму житті, і вона одразу все пояснила:

— Це ангел. Мабуть, він прилетів по дитину, але сердега такий старий і немічний, що злива збила його на землю.

Наступного дня все село вже знало, що в будинку Пелайо є живий ангел. Сусідка застерігала, що ангели о цей порі року дуже небезпечні, отож Пелайо, сидячи на кухні з кийком альгвасила¹, цілий вечір не спускав зі старого очей, а перед тим як лягти спати, витяг його з грязюки й замкнув у дротяному курнику. Опівночі дощ нарешті ущух, але Пелайо та Елісенда все ще ловили крабів. Незабаром дитина прокинулася і попросила їсти; жар у неї спав. Подружжя вирішило, що вранці вони відпустять ангела, посадять його на тин, дадуть прісної води та харчів на три дні і пустять — хай летить у відкрите море.



Постер до фільму «Стариган із крилами»
(режисер Фернандо Біррі, 1988 рік)

¹ Альгвасил — сільський поліцейський.

Проте коли вранці вони вийшли на подвір'я, сусіди стояли юрмою перед курником, роздивляючись на ангела без аніякісінької святобливості, й кидали йому їжу крізь сітку, немовби то було не надприродне створіння, а якась циркова звірина.

Почувши про появу в їхньому селі ангела, близько сьомої години з'явився отець Гонзага. Прийшли й інші цікаві й почали разом міркувати, що зробити з цим полоненим. Найбільш простодушні пропонували призначити його головою всесвіту; інші наполягали на тому, щоб зробити його генералом, який, напевне, виграв би всі війни. Були й такі фантазери, які пропонували з допомогою ангела вивести новий рід крилатих людей, які підкорили б всесвіт.

Отець Гонзага перед тим, як стати священиком, був дроворубом. Зазирнувши крізь сітку до курника, він пробубонів молитву, а тоді попросив відчинити двері, щоб ближче придивитись до цього безпорадного діда, який більше скидався на велику старезну курку, ніж на людське створіння. Дід сидів у кутку, розправивши крила, які сохли на сонці; навкруги валялись шкуринки від фруктів та недоїдки, які кидали люди. Отець Гонзага зайшов у курник і привітався по-латині; старий, байдужий до людей, неохоче глянув на нього й буркнув щось своєю мовою. Священикові одразу не сподобалось те, що ангел не розуміє божої мови і не вміє шанувати божих слуг. Потім отець Гонзага помітив, що старий надто вже схожий на земну людину: від нього тхнуло болотом, з крил звисали водорості, велике пір'я було посічене земними вітрами, й нічого в жалюгідній зовнішності старого не свідчило про велич і гідність ангела.

Священик вийшов із курника і в короткій проповіді застеріг парафіян від зайвої наївності, додавши, що крила ще ні про що не свідчать, їх мають і літак, і яструб, отже, це — атрибут не тільки ангелів. Тут же він нагадав, то саме диявол володіє неабиякими здібностями перевтілюватись і дурити необережних людей. Отець Гонзага пообіцяв написати листа єпископові, щоб той у свою чергу написав главі церкви, а той — папі й щоб, таким чином, остаточне рішення прийшло з найвищої церковної інстанції.

Умовляння отця Гонзаги не дали ніякого наслідку. Звістка про затриманого ангела поширювалася з такою швидкістю, що через деякий час у двір Пелайо набилася сила-силенна людей, і довелося викликати військо, щоб розігнати натовп, який трохи не розвалив будинок. Елісенді, яка вже втомилася вимітати з подвір'я сміття, спало на думку брати з кожного, хто хоче зайти у двір і подивитись на ангела, п'ять сентаво.

А люди йшли і йшли. Прибув навіть мандрівний цирк із повітряним гімнастом, що декілька разів пролетів над юрбою, але ніхто не звернув на нього жодної уваги. Прийшли з надією видужати химерні хворі: жінка, яка з дитинства лічила удари серця і їй уже не вистачало для цього цифр; нещасний чоловік, якому заважав спати шум зірок; сновидя, який прокидався вночі й ламав усе, що робив удень, та багато інших... Серед цього галасу та безладдя, від яких, здавалося, дрижала земля, Пелайо з Елісендою несподівано виявили, що в них зібралася вже кругленька сума; менш ніж за тиждень вони заповнили мідяками всі посудини, які мали в домі, а черзі бажаючих подивитись на живого ангела не видно було кінця-краю.

Очманілий від нестерпної спеки й смороду свічок, що їх віруючі ставили перед курником, ангел намагався якнайдалі забитися в куток. Спочатку його частували кристаликами камфори, якою, на думку тієї ж мудрої сусідки, харчувалися ангели. Але він навіть не глянув на ці ласощі; так само знехтував він стравами, які ставили біля нього ті, що приходили сповідатися, і нарешті вибрав баклажанну кашу. Здава-

лось, надприродне терпіння було найголовнішою добродією ангела: його дзьобали кури, шукаючи космічних паразитів, недужі видирали з крил пір'я, щоб доторкнутися ними до своїх болячок, а безбожники кидали в нього камінням, щоб старий підвівся і вони змогли роздивитись на його тіло. Один сміливець навіть припик йому бік розпеченою залізкою, якою таврують бичків, бо ангел так довго не ворухився, що всі подумали, чи він, бува, вже не вмер; старий злякано підхопився, бурмочучи щось своєю незрозумілою мовою, очі його наповнилися сльозами, він змахнув крилами, здійнявши цілу хмару пилюки в курнику й викликавши страшену паніку в натовпі. Побачивши, що ангел реагує на біль, вирішили про всяк випадок дати йому спокій. Отець Гонзага весь час закликав паству набратися терпіння, поки не прийде вказівка від папи. Але час спливав, а папа все ще з'ясовував, чи має це надприродне створіння пуп, чи схожа його мова на арамейську, чи здатний він утриматися на кінчику голки, чи, може, зрештою, це якийсь іноземець. Листування з папою могло б

тривати поки світу й сонця, якби одна подія не поклала край усій цій історії.

Сталося так, що на сільському ярмарку серед інших див мандрівний цирк показував дівчину, яка через непослух батькам перетворилася на павука. Плата в цирк була менша, ніж у двір Пелайо, до того ж і цій дівчині можна було ставити скільки завгодно запитань, можна було і роздивлятися на неї з усіх боків, отож ця жахлива правда не викликала ні в кого навіть найменшого сумніву. Величезний павук-тарантул завбільшки з вівцю мав голову дівчини. Страшною була не тільки її зовнішність, а й той щирий смуток, з яким ця бідолаха розповідала про своє нещастя. Якось, ще зовсім молодою, вона втекла без дозволу батьків на танці, а коли поверталася лісом додому, гучний грім прокотився небом, і воно розкололося на дві половини, із щілини вилетіла блискавка й обернула її в павука. Живилася вона виключно кульками з січеного м'яса, що їх милосердні душі кидали їй у рот. Це видо-



Ілюстрація до оповідання «Стариган із крилами» художниці Нателі Рон-Пас

вище, таке правдиве й водночас таке повчальне, відвернуло на якийсь час увагу людей від ангела, що ледве удостоював своїм поглядом смертних. Крім того, нечисленні чудеса, які приписували ангелові, були якимись сумнівними й свідчили швидше про його розумовий розлад, як-от у випадку із сліпим, до якого не повернувся зір, зате виростили три нових зуби, або у випадку з паралітиком, який так і не почав ходити, зате раптом виграв у лотерею велику суму грошей, чи з прокаженим, у якого на уражених хворобою місцях виростили соняшники. Ці чудеса, схожі більше на жарт, похитнули репутацію ангела, а жінка-павук зруйнувала її остаточно. Отець Гонзага знову міг спокійно спати, а подвір'я Пелайо знову зробилося таким безлюдним...

Проте господарі не мали на що нарікати. За одержані гроші вони перебудували свій будинок, зробили його двоповерховим, з балконом, розбили садок, на вікна поставили залізні ґрати, щоб не залітали ангели. Пелайо почав розводити кролів, тепер у нього була майже ціла кроляча ферма неподалік від села, і він відмовився назавжди від посади поліцейського. Елісенда купила собі лакові босоніжки на високих підборах, кілька барвистих шовкових суконь, у які вбиралася щонеділі, мов багата сеньйора. Єдине, що господарі залишили без зміни, то це курник; щоправда, іноді вони мили його з хлоркою і обкурювали всередині різними пахощами, щоб позбутися гострого запаху курячого посліду, який стояв у всіх закутках.

Коли хлопчик почав ходити, батьки пильнували, щоб він не наближався до курника, а коли в нього почали мінятися зуби і він звик до запаху посліду, вони забули про свій страх, і дитина тепер гралася в курнику, дротяна сітка якого поржавіла й шматками випадала. Ангел і до хлопчика ставився так само байдуже, як і до інших смертних, але покірливо, мов дворянця, терпів усі його примхи та витівки.

Одного дня хлопчик і ангел одночасно захворіли на вітряну віспу. Викликали лікаря. Він не втримався й, оглянувши ангела, знайшов у нього стільки хвороб у серці та нирках, що просто дивно було, як цей сердега ще живе на світі. Але найбільше лікаря здивували крила старого, які були настільки природними в цьому організмі, що виникало логічне запитання, чому їх позбавлені інші люди.

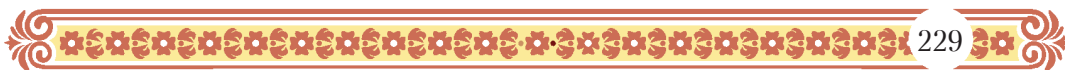
Минуло кілька років, і хлопчик пішов до школи. Новий будинок устиг постаріти, курник розпався зовсім, і безпорадному ангелові не було тепер куди подітися. Він тинявся двором, повитоптував городину, заходив до спальні, а коли його виганяли звідти віником, миттю опинявся на кухні; здавалося, він перебував одночасно в кількох місцях; подружжя дійшло висновку, що він має здатність роздвоюватись, ділитись на безліч своїх особин. Елісенда у відчаї плакала, що в неї вже не вистачає сили жити в цьому пеклі, повному ангелів.

За останню зиму ангел дуже постарів. Він ледве ворушився і майже нічого не бачив, погляд його геть затьмарився, він раз по раз спотикався, а все пір'я з крил попадало. Пелайо, нарешті, пожалів старого, загорнув його в ковдру й відніс у повітку, де ангела кожну ніч трусила лихоманка й він стогнав, бурмочучи щось своєю незрозумілою мовою. Господарі занепокоїлись, щоб старий, бува, не помер, бо тоді ніхто, навіть їхня розумна сусідка, не зможе їм сказати, що робити з померлим ангелом.

Але ангел не помер тієї зими, а навпаки, почав оклигувати. Кілька днів він сидів непорушно в найвіддаленішому куточку двору, дивлячись майже прозорими очима на перші промені грудневого сонця; потім у нього почало рости тверде та довге, як у старих птахів, пір'я. Іноді, коли ніхто не чув, старий наспівував пісні старих мандрівників.

Одного разу Елісенді, яка вибирала цибулю в городі, раптом здалося, ніби морський вітер зриває бляшаний дашок над балконом; вона пішла до будинку і, визирнувши з вікна, яке виходило у двір, побачила, що це намагається злетіти ангел. Рухи його були невправні, він витоптав усю городину й мало не розвалив повітку. Нарешті йому таки пощастило знятися вгору. Коли він промайнув над останніми хатинами, вимахуючи крилами, мов старий яструб, Елісенда полегшено зітхнула. Вона ще довго дивилася вслід ангелові, який нарешті забрався від них і полетів у бік моря, перетворившись на маленьку чорну цятку.

Переклад з іспанської Маргарити Жердинівської





Предметні компетентності

1. Якими ви уявляєте собі **ангелів** і якими вони постають у **Біблії**? Що відрізняє ангела, зображеного Габріелем Маркесом, від «традиційних» ангелів?
2. Знайдіть у тексті оповідання **«Стариган із крилами»** портрет цієї дивної істоти. Яке значення в оповіданні має **портрет** ангела?
3. Поміркуйте, чому автор зобразив ангела в такому непривабливому вигляді, оселив у курнику і наділив здатністю робити такі недолугі чудеса.
4. Чому автор скинув ангела на землю і зробив його залежним від людей?
5. Як розгорталася б подія у творі, якби зовнішність ангела відповідала **ідеальним** уявленням людей про ангелів?
6. Якими постають в оповіданні мешканці села? Як вони ставляться до ангела, що їх найбільше в ньому цікавить? У чому духовна деградація селян?
7. Як ви гадаєте, чи приніс ангел щастя родині Пелайо та Елісенди? Чи змогли вони це оцінити?
8. Як ви розумієте назву твору «Стариган із крилами»?
9. У чому суть **магічного реалізму** як художнього методу? Чим відрізняється магічний реалізм від традиційного **реалізму**?
10. Доведіть, що Габріель Гарсія Маркес в оповіданні «Стариган із крилами» використав метод магічного реалізму.

Компетентність спілкування державною мовою Соціальна та громадянська компетентності

Як ви розумієте тезу, що кожен отримує такого ангела, на якого заслуговує?
Поміркуйте, на якого ангела заслуговуєте ви.

Блаженніший **Любомир Гузар** казав: «Серед нас дуже багато добрих людей. Але замало бути добрим — треба чинити добро». А яке добро ви можете робити щодня?

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Підготуйте електронну галерею картин, створених у стилі **магічного реалізму**.

Дослідіть, які художники працювали в цьому стилі.

Прокоментуйте зображене на картинах з погляду естетики магічного реалізму.

Мистецька галерея

Живопис Латинської Америки пережив у ХХ столітті такий самий творчий вибух, як і література. У полотнах латиноамериканських художників поєднуються європейські мистецькі досягнення з національним колоритом. Серед яскравих митців — талановиті колумбійці Фернандо Ботеро (народився 1931 року), Ігнасіо Харамільйо (1910–1970), Фернандо Орамас (1925–2016), а також видатний мексиканський художник Дієго Рівєра (1886–1957).





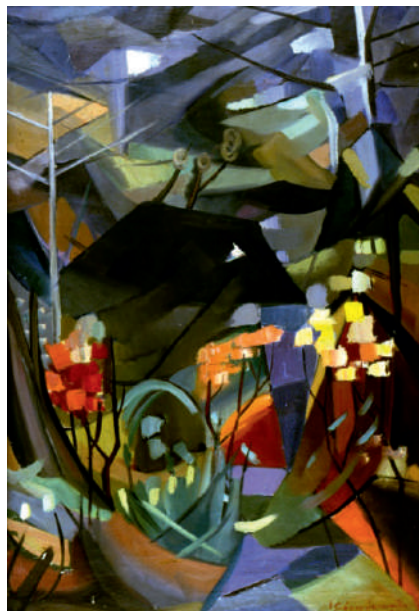
*Три музиканти
(художник Фернандо Ботеро)*



Пейзаж (художник Фернандо Орамас)



*Сон про недільний вечір в парку Аламеда
(художник Дієго Рівера)*



*Галлія
(художник Ігнасіо Харамільйо)*

ЛІТЕРАТУРА ПОСТМОДЕРНІЗМУ



У літературознавстві нема єдиної думки ні щодо часу виникнення такого культурного явища як *постмодернізм*, ні стосовно того, чи є постмодернізм продовженням і розвитком традицій *модернізму*, чи — його запереченням.

Культурологи зазначають, що постмодернізму властиві відмова від будь-яких авторитетів та ідеалів, іронічне ставлення до світу й людини, пошуки нових способів мислення і самовираження митця. Якщо свого часу модерністи переосмислювали (модернізувати) все *академічне* і *традиційне*, то тепер *постмодерністи* заперечують весь попередній досвід і сам модернізм. Отже, постмодерністи бачать кризу не лише самої людини і суспільства, а й митця та мистецтва.

Унаслідок цього *Високе Мистецтво* втрачає свій статус, набуваючи рис *іронічності*, коли важко відділити важливе від неважливого, прекрасне від потворного, елітарне від масового, глибокий зміст від примітиву — у постмодернізмі всі традиційні категорії вичерпали себе. В основі нового мистецтва — ідея *гри*, яка стає визначальною у світі абсурду й хаосу, який потерпає від кривавих воєн, екологічних катастроф та інших виявів деструктивної діяльності людини.

Термін *постмодернізм* (*postmodernism*) виник наприкінці 1970-х років, походить із французької мови й означає *після модернізму*. Вживають це слово на означення нового періоду в розвитку мистецтва та сукупності стилів, які прийшли на зміну модернізму.

Постмодернізм відходить від авангардних пошуків нової авторської мови митця, сповідуючи *змішання стилів, тем, образів, естетичних концепцій*. Адже прихильники постмодерністського мистецтва стверджують — «*про все вже сказано*»¹, всі художні засоби вичерпано в попередні епохи й нічого оригінального вже неможливо створити. Митцеві залишається лише *пародіювати* і *міксувати* те, що створено до нього.

Отже, постмодерністи ні від чого не відмовляються і нічого не відкидають. Філософські ідеї, мистецькі осяяння, наукові теорії, усе — і традиційне, і незвичайне —

¹ Цитата «Про все вже сказано, але, на щастя, не про все подумано» належить *Єжи Лецю* — польському поетові, філософу, афористу. Його називають одним із найвпливовіших літераторів ХХ століття.

використовується як будівельний матеріал для створення наступної художньої реальності. Сама ж концепція автора як творця теж переосмислюється, оскільки природа творчості нерідко зводиться до *запозичення*.

Літературознавцям надзвичайно важко аналізувати і систематизувати ті мистецькі явища, які ще й зараз перебувають у стадії формування й розвитку, а саме таким є постмодернізм. Однак пропонуємо розглянути його основні риси:

втрата суб'єктивного, втрата «Я»	автор не змальовує власне суб'єктивне бачення світу, він конструює художню реальність, опираючись на наявний художній досвід; автор — не творець, а конструктор; головний у творі не автор, а читач
інтертекстуальність, взаємодія текстів	<i>запозичення</i> мотивів, образів, ідей, <i>цитування, ремінісценції</i> (відгомін інших творів, переосмислення відомих висловів, цитат), що передбачає обізнаність, інтелектуальність читача, здатного зрозуміти контекст і вловити закладені автором смисли
іронія, самоіронія і пародійність	<i>висміювання</i> як засіб звільнення від очевидних уявлень, уникання авторитетів і стереотипів; переконаність, що не варто надавати особливого значення усьому, що відбувається у світі; заперечення сенсу в хаотичному світі;
плюралізм	відсутність домінування будь-якої художньої концепції, відмова від авторитетів і канонів; <i>мозаїчність, еkleктизм</i> — поєднання різних стилів, жанрів, несумісних ідей та поглядів; стирання межі між <i>елітарним</i> та <i>масовим</i> мистецтвом; заперечення будь-яких обмежень у мистецтві
мистецтво як гра	виявлення <i>ігрових рис</i> мистецтва, ототожнення його з грою, яка не має правил; експериментаторство; концепція мистецтва як <i>дзеркала і лабіринту</i> ; відмова від причиново-наслідкових зв'язків
епатажність	свідоме прагнення митця дивувати і вражати аудиторію; агресивність авторського образу, заклик до діалогу і провокування публіки
поверховість і простота	відмова від зображення проблем людського буття, прийняття реальності такою, якою вона є; випадковість має більшу цінність, ніж талант
багатозначність	відсутність однозначної інтерпретації тексту, невичерпність його тлумачень

Мілора́д Па́вич

(1929–2009)

Мілора́д Па́вич — відомий югославський і сербський письменник, перекладач, був номінований на Нобелівську премію. Його називають «першим автором ХХІ століття», класиком сучасної літератури, очільником європейського *постмодернізму*, який зламав усі можливі стереотипи.

Мілорад Павич не зважав на жодні обмеження чи упередження і ставився до літератури наче до пластиліну чи конструктора. Його творчість вивела Сербію, яка мала локальні літературні досягнення, в авангард світового *постмодернізму*.



Дитинство і творче становлення

Народився Мілорад Павич у Белграді в сім'ї скульптора і викладачки філософії. Письменник дуже пишався тим, що в його родоводі було чимало літераторів і серед них — поет, який жив і творив ще у XVIII столітті. Мілорад Павич жартував, що він є представником сербської літературної династії.

Дитинство Мілорада збіглося в часі з нацистською окупацією Сербії під час Другої світової війни. Як згадував письменник, із дванадцяти років він уже знав, що таке бомбардування, а одного разу його, п'ятнадцятирічного школяра, через непорозуміння мало не розстріляв німецький патруль — у підлітка вимагали «дорослі» документи, які посвідчували б його особу. На щастя, батькові, який знав німецьку мову, вдалося пояснити солдатам, що хлопчина має лише учнівський квиток.

Враження від нацистської окупації залишилися у Павича настільки важкі, що, коли через багато років письменник побачив виданий німецькою мовою один зі своїх романів, він зізнався, що його почуття тієї миті були дуже суперечливі. Мілорад Павич був вдячний долі, що не воював і що під час війни він був надто юний. І хоча війна завдала майбутньому письменнику моральних ран, усе ж йому не довелося вбивати людей. Коли ж у 1990-х роках у Югославії розпочалася довга і кривава громадянська війна, пов'язана з розпадом цієї федеративної держави, Павич, за його словами, став уже надто старим, щоб братися до зброї.

Мілорад Павич згадував, що своє перше оповідання про кохання маленького хлопчика «Три помилки Марії» «опублікував» у 1947 році в шкільній стіннівці, позаяк газета «Младост», у яку він звернувся, відмовилася його друкувати. У 1949 році Мілорад вступив на літературне відділення філософського факультету Белградського університету і водночас на клас скрипки в Музичну академію. Також юнак вивчав іноземні мови, займався альпінізмом і писав наукові праці.

Отримавши диплом про закінчення університету, Мілорад працює у літературному відділі «Радіо Белграда» та у видавництві «Народна книга», де пише сценарії радіопередач і перекладає на сербську твори різних літератур. Зокрема, у цей період Мілорад Павич здійснив переклади Мольєра, Джорджа Г. Байрона, Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова.

У 1960 році Павич вступив до лав Ліги комуністів Югославії, а в 1963 його призначили на посаду редактора видавництва «Просвіта». У 1966 році в Загребському університеті Мілорад Павич здобув ступінь доктора філософських наук.

Літературна слава

Першим окремим виданням творів Мілорада Павича стала збірка поезій, надрукована в 1967 році. Біографи зазначають, що поетичні твори цієї книжки мали релігійну тематику і були написані давньою сербською мовою церковних переказів, що, звісно, робило їх недоступними для широкого читацького загалу.

Упродовж наступних років Мілорад написав кілька збірок віршів та оповідань, працював у газеті, публікував рецензії та літературознавчі дослідження. Він був авторитетним фахівцем із давньої сербської літератури і поезії *символізму*, обіймав посаду декана філософського факультету в місті Нови Сад.

Мілорад Павич продовжував займатися перекладами, володіючи німецькою, російською, французькою мовами та мовами давніх народів. Водночас він видавав підручники з історії класичної літератури, викладав літературу в різних університетах Європи. Павич, як автор багатьох публікацій, жартував: «У мене немає біографії. Є лише бібліографія» (список творів).

Тривалий час Мілорад Павич був маловідомим письменником, його прізвище знали лише у вузьких інтелектуальних колах. Водночас митець дійшов висновку, що багатомовний традиційний спосіб послідовного читання в добу інформаційних технологій застарів, а світове письменство має реагувати на прогрес і не боятися *новаторства*.

Тож письменник зважився на сміливий експеримент й отримав запаморочливий результат. Він написав свій перший роман «Хозарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів». У цьому новаторському творі Мілорад Павич зумів поєднати філософську глибину та яскраву образність, енциклопедичні знання і несподівану *оригінальну форму оповіді*.

Автор задумав цей твір ще у студентські роки, а працював над ним упродовж 1978–1983. Роман-лексикон (словник) має незвичну форму, позаяк є сумішшю-мозаїкою різних часових періодів і оповідей та нагадує словник чи енциклопедію, що складається з розташованих за алфавітом містичних оповідок, любовних історій, наукових теорій і теологічних дискусій.

Роман-лексикон є своєрідною стилізацією під науково-популярне видання. Він відображає історичну полеміку про хозарів — кочовиків IV–XI століть, територія яких простягалася від Аральського до Чорного морів (тривалий час вони були сусідами східнослов'янських племен), і



Обкладинка українського видання книги Мілорада Павича «Хозарський словник. Жіночий примірник» (видавництво «Фоліо», 2006 рік). Існує також видання «Хозарський словник. Чоловічий примірник».

присвячується проблемі вибору цим народом свого віросповідання з-поміж трьох релігій: християнства, ісламу та юдаїзму. Відповідно текст твору упорядкований у **три книги** — три лінії оповідей: *християнську, юдейську та ісламську*.

«Хозарський словник» — **постмодерністська гра-містифікація**, побудована на переплетенні реальних фактів (наприклад, згадуються Київ і київські князі, просвітителі Кирило і Мефодій та багато інших), притч, на зображенні одних і тих самих епізодів з різних поглядів, і навіть — сновидінь. Ця книжка не має сюжету у традиційному значенні слова, і її, як словник чи енциклопедію, можна читати з будь-якого місця. Також твір містить посилання на інші частини тексту, за якими читач може йти або ж не йти.



Неонова інсталяція, у якій втілена постмодерністська ідея нелінійності буття (витвір сучасної австралійської мисткині Нули Діамантопулос)

Цікаво, що, намагаючись опублікувати роман, Мілорад Павич отримав кілька відмов від видавництв, які, орієнтуючись на традиційні літературні форми, навіть не захотіли вникнути у суть оригінального задуму письменника. Абсолютно очевидно, що керівники цих видавництв дуже скоро пошкодували про те, що відкинули пропозицію письменника, адже «Хозарський словник» здобув величезну популярність як на батьківщині митця, так і далеко за її межами.

1984 рік, у якому було видано роман-лексикон, стає переломним у житті письменника. Твір отримав кілька престижних премій і був перекладений багатьма мовами. У Франції, Іспанії, Німеччині його назвали «ударом блискавки», видатною подією, яка стається в літературі раз на сторіччя, і т. д. У рецензії газети «Нью-Йорк Таймс» незвичний роман Павича визначили як *гіпертекстовий і нелінійний* твір.

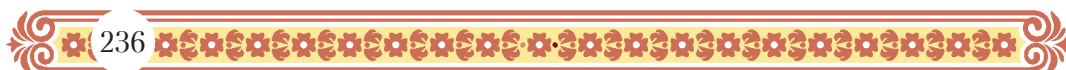
Мілорада Павича нарекли *Гомером ХХ століття*, «очільником європейського постмодернізму», проте чимало критиків уважали його письменником одного роману — «Хозарського словника», успіх якого митець ніколи не зможе повторити. Але Павич продовжував наполегливо працювати, експериментуючи і привчаючи публіку до нової форми оповіді.

Творчість письменника захопила виром постмодерністського новаторства інших митців, які створили за мотивами «Хозарського словника» скрипковий концерт, балет, фортепіанний дует і навіть камерну симфонію.

Творчість письменника захопила виром постмодерністського новаторства інших митців, які створили за мотивами «Хозарського словника» скрипковий концерт, балет, фортепіанний дует і навіть камерну симфонію.

Майстер літературних експериментів

Павич конструював твори, сповнені головоломок і таємниць, ніби архітектор чи інженер, прагнучи захопити читача інтригою, нестандартними ходами в оповіді, цілковито оволодіти його увагою. Він писав: «Мій принцип — хто прочитає одне речен-



ня, той не може не прочитати наступного... Моє бажання... — боротися за свого читача кожним реченням».

Однак не всі читачі були готові до таких експериментів, а критики нерідко звинувачували Павича у несерйозному ставленні до літератури та навіть у блазнюванні. Крім роману-словника, Мілорад Павич як справжній експериментатор створив роман-кросворд «Пейзаж, намальований чаєм» (1988 рік), роман-клепсидру (водяний годинник) — «Внутрішня сторона вітру» (1991 рік), роман-тлумачник карт для ворожіння — «Остання любов у Царгороді» (1994 рік), у якому віщується доля героям твору, роман-астрологічний путівник — «Зоряна мантія» (2000 рік) та інші. У передмові до збірки «Російський хорт» (1979 рік) Павич зауважував, що в одному оповіданні книжки може ставитися запитання, а відповідь на нього може знайтися в іншому, якщо ж прочитати послідовно два оповідання, то вийде третє — ненаписане.

Зрештою новаторські твори сербського митця завоювали не лише величезну кількість фанів-читачів, а й визнання у світовій професійній спільноті. Письменник-постмодерніст із гордістю зауважував, що число його прихильників перевершує чисельність армії будь-якої держави.

Павич завжди був неординарною особистістю, його неодноразово критикували, а особливо за підтримку комуніста Слободана Мілошевича, який у 1989 році був обраний президентом республіки Сербія, що в той час входила до складу Югославії. Внаслідок його керівництва спалахнув тривалий військовий конфлікт між Сербією та іншою югославською республікою — Хорватією, що призвів до значних людських жертв. У 1997 році Слободан Мілошевич очолив Союзу Республіку Югославію, а в 1999 році ООН і НАТО звинуватили його у військових злочинах.

Коли над колишнім очільником Югославії у Гаазі провадився трибунал за скоєння військових злочинів, Павич відкрито звинувачував НАТО і США у свавіллі та втручанні у внутрішні справи суверенної країни. Частина співвітчизників письменника сприйняла його заяви як вияв справжнього патріотизму, частина піддала осуду його висловлювання, однак були й ті, хто вважав виступи Павича черговим перформансом, продуманим піар-ходом митця для реклами власних книг.

Хоча читачі в усьому світі були в захваті від творів Мілорада Павича, сам письменник висловлював відверті сумніви в тому, що шанувальники розуміють їхній сенс. Як справжній постмодерніст, Павич був переконаний, що він — митець із майбутнього, якого не здатні гідно оцінити сучасники. Відома доволі іронічна заява сербського митця про те, що він не може любити прихильників своєї творчості, адже як можна мати якісь почуття до «праправнукув сьогоднішнього покоління»?

Як представник постмодернізму, Павич експериментував постійно. З появою інтернету та електронної пошти він у кінці деяких творів залишав свій e-mail для читачів, які хотіли б дізнатися, яким буде продовження («Зоряна мантія», «Ящик для письмового приладдя»). Так відбувся певний «творчий союз літератури та електронних засобів», а численні наслідувачі Павича почали створювати sms-романи, e-mail-романи, чат-романи, електронні романи і форумно-рольові ігри.

Також Мілорад Павич прагнув поєднати у своїх творах зображення і текст за собами, що стали доступними в ХХІ столітті. Прикладом такого поєднання він уважав комп'ютерні ігри і планував створити власний роман-гру. Сербський письменник наголошував: «Завдання літератури в тому, щоб апелювати до найрізноманітніших рівнів сприйняття».



1. Згадайте, як Гійом Аполлінер поєднував *зображення і текст*.
2. На прикладі творчості Гійома Аполлінера і Мілорада Павича зробіть висновок про вплив технологій на мистецтво.

Однак *«романіст комп'ютерного століття»* початкові версії творів завжди писав досить традиційно — олівцем «у зошитах із гарними обкладинками», а вже допрацьовував їх у комп'ютері.

У своїх інтерв'ю та коментарях до текстів сербський митець висловив чимало неординарних думок. Наприклад, він називав свої літературні твори гарячими картопляними, які автор кидає до рук читача, а той уже хай сам думає, що з ним робити. На цілком справедливих закиди критиків, що письменник часто використовує у творах одні й ті самі прийоми, Павич відповідав: «Аби вас почули, треба повторювати принаймні двічі». Також митець уважав, що сучасну літературу можна врятувати за допомогою снів, позаяк ідеальний текст *«роїться і розгалужується, як наші думки або наші сновидіння»*.

Екстравагантна популяризація творів і провокативність висловлювань Мілорада Павича не тільки не обурювали його прихильників, а й сприяли ще більшій популярності письменника. Попри беззаперечну зверхність письменник-постмодерніст відкрив шляхи для бурхливого потоку новаторства, демонструючи, що література може втілювати найсміливіші задуми.

У 2009 році у віці 80-ти років Мілорад Павич — номінант на Нобелівську премію 2004 року, академік Сербської академії наук і мистецтв, член Європейської ради з культури — помер від інфаркту і був похований у рідному Белграді на головному кладовищі «Ново гробле», неподалік від якого колись жив. Іменем сербського письменника названа бібліотека філософського факультету в місті Нови Сад, в університеті якого він певний час викладав. Твори Мілорада Павича як одного із найяскравіших представників *постмодернізму* і *магічного реалізму* ХХ століття вивчають в усіх університетах світу (як повідомляє персональний сайт письменника).

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ МІЛОРАДА ПАВИЧА

Сербський письменник, як і властиво *постмодерністському мистецтву*, зробив із літературного тексту *перформанс, ефект гри*. Романи і повісті Мілорада Павича

Гіпертекст у широкому розумінні — це будь-який текст, у якому є посилання на інші частини цього тексту: словники, енциклопедії, а також веб-сайти, у яких використані *гіперпосилання*.

дають читачеві свободу самостійного вибору послідовності оповіді, дозволяють безпосередньо втручатися в перебіг подій і у такий спосіб активно взаємодіяти з текстом. Такі моделі художніх творів називають *інтерактивними* (*інтерація* — взаємодія), а Мілорада Павича — творцем нової — *інтерактивної* — книги.

Павич є також автором інтерактивних *п'єс, зокрема «Вічність і ще один день»*, у яку закладено дев'ять варіантів сюжету. Глядачі перед початком вистави, за задумом автора, можуть «голосувати», яку саме версію вони хотіли б переглянути. Автор пропонує *жіночу* та *чоловічу* версії вистав, зазначаючи, що вони не мають жодного стосунку до питань статі: просто глядачі обирають певну частину зали, у якій можуть бачити (або не бачити) певні сцени п'єси. Так глядачі *інтерактивно* долучаються до участі у виставі.

Якось Мілорад Павич визнав, що найбільший його страх — це страх набриднути читачеві, тому митець постійно «підігривав» публіку своїми експериментами-провокаціями, тримаючи її в *інтризі* і створюючи для читачів своєрідні **текстові лабіринти**. Ви знаєте, що лабіринт є одним із ключових образів літератури постмодернізму. Текстові переходи-лабіринти сербський письменник створює, використовуючи модель **гіпертексту**, *тобто такого, що містить набір різних інших текстів або епізодів книжки*. Із запропонованих автором частин читач може «конструювати» твір, обираючи послідовність подій, вибудовуючи в тексті різні зв'язки і формуючи нові смисли.

Систему посилань зараз використовують у статтях Інтернет-мережі, на вебсторінках, і вони мають назву **гіперпосилання** (лінки). Читач може ігнорувати їх і йти за **лінійним** текстом, а може зануритися в посилання і довго блукати їхніми лабіринтами. Письменник уважав, що художній твір у такий спосіб набуває додаткових змістів, а автор втрачає «монопольний» вплив на порядок нашого читання і сприймання твору. Мілорад Павич казав: «*Структура цих романів пропонує читачеві більшу кількість шляхів для прочитання... Комп'ютери підраховали, що деякі мої книги можна прочитати мільйоном способів*».

Уважаючи класичну літературу застарілою, Мілорад Павич писав **нелінійні художні тексти**, в яких можна обирати довільний порядок читання їхніх частин. На думку митця, **нелінійний наратив** (оповідь) був ідеальною моделлю твору, а взірцем такого наративу є сновидіння. Автор зауважував, що саме сні є досконалою формою оповіді: «*Сновидіння вказують мені, як можна врятувати літературу від лінійності. Сні не лінійні, і література тим краща, чим більше вона наблизиться до них*».



Картина «Примхлива ентропія: постмодерна елегія» художника-постмодерніста Френсіса Беррі, 2006 рік

У художній літературі система нелінійної оповіді була застосована ще представниками «латиноамериканського буму», зокрема всесвітньо відомим аргентинським письменником **Хуліо Флоренсія Кортасаром** (1914–1984). Однак найбільш цілеспрямовано використовував ці моделі у своїх творах сербський письменник.

На відміну від традиційних лінійних текстів з одним послідовним порядком оповіді в нелінійних текстах таких послідовностей може бути безліч, і виявляються вони за умови багатократного прочитання твору. Можливість різного комбінування частин зумовлює не лише нові несподівані повороти сюжету, а й нову *інтерпретацію* образів героїв. У творах Мілорада Павича закладає різні моделі майбутнього своїх героїв, проводячи водночас паралелі з життям самих читачів: «*Кожен із нас має багато майбутніх. Ми обираємо лише одне*». Очевидно, іронія в тому, що ми — читачі — також є інтерактивними учасниками, але не твору, а власного буття.

Митець-постмодерніст демонструє, що одні й ті самі події з різних поглядів мають різне значення. Читач усвідомлює, що може абсолютно не розуміти ані справжніх причин подій, ані їхніх реальних наслідків, а також і те, що все у світі відносно, немає нічого сталого. Людина не в змозі осягнути навіть законів власного буття, тим паче, вона не бачить усієї картини світу. Водночас різні варіанти комбінування нелінійного тексту дають читачеві відчуття свободи, створюють враження співтворчості, дарують змогу вибору сюжету, початку твору і його кінця.

Прикладом *нелінійного тексту* є оповідання «*Скляний равлик*» (у деяких перекладах «Скляний слимак»). На думку літературознавців, у такого роду творах відображається концепція пізнання світу. Адже світ можна пізнавати з будь-якого місця і з будь-якого моменту. Водночас текст (і книга) в інтерпретації Мілорада Павича набуває магічних властивостей, ним можна кружляти, і кружляти не лише у подієвому полі твору, а й нанизувати на цей текст нові смисли.

Передріздвяна повість «Скляний равлик» була опублікована в 1998 році, і позаяк події відбуваються на Різдво, то мотив дива, подарунків і здійснення бажань є наскрізним у творі. Залежно від порядку прочитання частин тексту герої або отримають подарунок долі, диво станеться, і вони житимуть далі, або ж ні — і вони загинуть.

У тексті можливість дива або його неможливість залежить від читача, від того, який порядок читання він обере і стане у такий спосіб співавтором повісті і співтворцем долі героїв.

У повісті «*Скляний равлик*» автор натякає нам, що ми постійно натрапляємо на дива, які в життєвому плині навіть не помічаємо, не усвідомлюючи, що світ варіативний, а повсякденні події можуть розвиватися різними шляхами — щасливими і трагічними. Скляний равлик, начинений вибухівкою, стає своєрідним символом долі, і для кожного з нас залишається невідомим, коли він спрацює.

Письменник використав свій улюблений прийом — змішання історичних періодів, реальних і вигаданих подій. Він удається до постмодернового жарту, наділивши головних героїв (звичайних наших сучасників) іменами відомих особистостей давньоєгипетської цивілізації

XV століття до н. е.: *Хатчепсут* — жінка-фараон, *Сенмут* — видатний архітектор, державний радник, друг і коханий Хатчепсут.

Також у творі згадується *Ніферуріе* — принцеса, дочка Хатчепсут і вихованка Сенмута, яка померла ще молодою.



Давньоєгипетська скульптура жінки-фараона Хатчепсут



Давньоєгипетська
скульптура
Сенмута і Ніферуре

Мілорад Павич стверджував, що кожна людина є слимаком, що залишає за собою слизький прозорий слід минулого, а на спині несе майбутнє. Так і герої твору — Хетчепсут і Сенмут — крізь тисячоліття дивляться один одному у вічі і сподіваються на щастя. Але ж чи досягнуть вони його і чи взагалі буде у них майбутнє, залежить від читача.

Іронія і водночас філософічність повісті, мабуть, у тому, що звичайнісінька продавчиня з магазину білизни, можливо, в минулому була жінкою-фараоном, за правління якої Єгипет досяг розквіту. І в наш час Хетчепсут знову зустріла Сенмута, а він знову закохався і знову готовий для цієї жінки *«будувати будинки, опікуватися нею, бути ким завгодно, доглядати дітей, стати палким коханцем або приятелем...»*.

У нього навіть раптово виникає дивне бажання по-тримати на колінах дитину (як у відомій давньоєгипетській скульптурі Сенмута з Ніферуре).

Імена, події, думки, передчуття у постмодерністській повісті-грі перетікають лабіринтами часу і життів. І те, якого сенсу набуде ця гра, які нові й нові ідеї та інтерпретації виринуть із неї, залежить лише від нас — читачів. Адже ми тепер знаємо, що *твір — це «гаряча картоплина», яку іронічний автор кине до наших рук і дав над ним цілковиту свободу...*

СКЛЯНИЙ РАВЛИК

Передсвяткова історія

Перше перехрестя

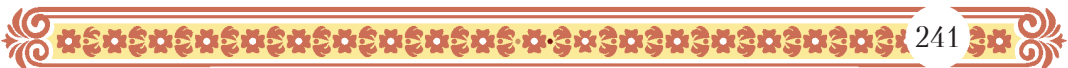
Читач може сам обрати початок цього оповідання. Він може почати з розділу «Панна Хатчепсут» або з розділу «Пан Давид Сенмут, архітектор».

Панна Хатчепсут

Панна Хатчепсут, продавщиця в магазині жіночої білизни, прокинулася знову досить пізно і з почуттям самотності. Їй наснився дзбан із двома шийками. Вві сні вино зв'язалося вузлом і двома струменями наповнило водночас два келихи.

Як завжди, коли почувалась самотньою, вона відразу здогадалася, що треба зробити. Насамперед поглянула на річки. Хмари були несилі накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави. Надвечір вона рушила на роботу. Працювала в другу зміну, до пізньої ночі. Цього дня біля газетного кіоску, що на розі, панна помітила вишуканого незнайомця в зимовому пальті кольору чорного лаку, стала поруч із ним, простягла однією рукою газетярєві гроші, а другою з панової лівої кишені поцупила річ, яку там намацала. Продавець дав їй газету, і панна зникла. Пан сів у машину кольору свого пальта й теж зник.

Зараз для панни Хатчепсут лишилася простіша частина роботи. На Теразіях вона витягла зі своєї сумочки малесеньке дзеркальце та втупилась у нього. Своїм виглядом, що побачила в дзеркалі, вона лишилася задоволена: \$IMAGE1\$.



Прикро, що це зображення тут не може лишитися. Та хто його знає, бува, й постане? Зрештою, бодай розпишусь. І панна поцілувала дзеркальце, лишивши на ньому слід напomadжених губів. У підземному переході на Теразіях панна піднімалась ескалатором та нишком укинула дзеркало до сумки якоїсь перехождої.

Справу було успішно завершено, й панна Хатчепсут полегшено відітхнула. В магазин жіночої білизни, де працювала, вона ввійшла, неначе відроджена, немов упродовж годин була на масажі, в сауні або ж попотіла на знаряддях спортзалу. Почуття самотності зникло, як і завжди, коли вона так діяла. Завжди однаково. Одну річ украсти в когось, іншу — комусь підсунути. Не вибираючи, ані що, ані кому. Інколи — залежно від обставин — вона змушена була змінювати послідовність дій і спочатку дарувати, а вже потім — красти. Та цього разу все було звичайно.

Вже пізніше, тільки-но на хвилинку лишившись сама в крамниці, панна Хатчепсут нарешті глянула, що ж то вона поцупила з кишені пана в чорнолаковому пальті. Це була запальничка. Коштовна й нова-новісінька. З блискучого шкіряного футляра ще видніла гарантія. На рудій верблюдячій шкірі було витиснуто: MOZIS III. Щось, наче знак власника. А на кришці вигравіювано:

Якщо мною тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться.

Панна Хатчепсут не встигла докладніше розгледіти свою здобич, бо до крамниці зайшов покупець. Взявшись поза спиною лівою рукою за лікоть правої, вона подивилася на нього.

Це був молодик у джинсах, блакитній сорочці та темному піджаку, в черевиках із кошлатого хутра. У руці тримав дощовик та маленьку коробочку, загорнуту в золотий папір і зверху перев'язану стрічкою. Перше, на що панна поглянула, були його кишені. Вони виявились цілком відповідні, трохи зяяли. Тоді панна огледіла й того, кому ці кишені належали. Він на диво був із сивиною, дарма що молодий. На голові мав п'ять проділів уперек голови, від вуха до вуха. Стрункий, із дивним поглядом.

«Цей і вві сні недобачає», — подумала Хатчепсут і спитала, чим може бути йому корисною. Він поклав свій плащ та коробочку на столик біля її крісла й мовив сором'язливо:

— Я хотів би купити нічну сорочку. Як різдвяний подарунок дружині. Вона носить четвертий розмір.

«Тепло такого голосу можна відчутти вночі між двома кроками самотньої жінки на пустій вулиці...» — так подумала панна Хатчепсут, а вголос сказала:

— Цей розмір угорі, на полиці. — Йї присунула драбинку. Піднімаючись, вона відчула його погляд на собі. Тримала цей погляд на одному й тому ж місці, на рівні стегон, і коли спустилась, то, відсовуючи драбинку, непомітно підштовхнула нею золоту коробочку так, що та впала зі столу на крісло. Тепер ту штучку було ізольо-



Картина сучасного єгипетського художника-постмодерніста Реди Абдель Рахмана

вано від плаща. Панна Хатчепсут сподівалася, що молодик нічого не помітить і забуде пакетик у крамниці.

Але тут він мовив щось таке, аж вона забула про драбинку й утупилася йому в очі. Молодик дивився на неї, наче крізь воду, крізь декілька тисяч років. Ці очі були блакитні від часу, крізь який дивилися.

— Можливо, моє прохання вам здасться недоречним, — промовив він, — та я не вмю купляти жіночу білизну. Чи не могли б ви вдягти сорочку? Так би я знав, чи пасуватиме вона дружині, чи ні. Моя жінка майже такої статури, як і ви...

Коли б на кріслі не лежала коробочка, панна Хатчепсут відразу б одкинула пропозицію, але тут відповіла:

— Не ви один про це просите. Вдягну її в кабінці, і ви потім подивитесь. Тільки спочатку приберу цю драбинку.

Знаючи, що жіночий зір завжди спритніший за чоловічий, панна Хатчепсут легенько штовхнула юнака драбинкою, тим самим знайшовши нагоду непомітно покласти в його кишеню запальничку.

Вийшовши до залу в нічній сорочці четвертого розміру, панна Хатчепсут помітила, що йому заціпило. В короткозорих очах прочитала щось на зразок: «Ця ніч вагітна, важка новим, найдивовижнішим днем!»

Натомість він сумно проказав:

— Знаєте, тепер і з великим бажанням я не зможу купити цю сорочку. Вона вам так пасує, що я ввечері, кожного разу, коли моя дружина її вдягатиме, мусив би згадувати вас... А це негоже. Ви й самі розумієте, еге ж? Наразі дякую вам і добраніч...

З цими словами він вийшов з крамниці, на ходу вдягаючи свій плащ, а панна Хатчепсут, геть збентежена, провела його поглядом уздовж вулиці. Потім, і досі в нічній сорочці, вона тремкими пальцями розпакувала коробочку, про всяк випадок не пошкодивши золотий папір та стрічечку.

Всередині лежало щось чарівне, вона не відразу вгадала його призначення. Дивовижний скляний равлик, повний срібного пилу та заткнутий рожевим воском із гнотом посередині. Це було щось на зразок декоративної свічки. Панна Хатчепсут хотіла була її запалити, та згадала, що сама в нічній сорочці сидить посеред крамниці і вже не має запальнички.

(Якщо ви не прочитали розділ «Пан Давид Сенмут, архітектор», читайте цей розділ. Якщо ж прочитали, йдіть на середню клавішу, під заголовком «Дочка, яка могла зватися Ніферуре».)

Пан Давид Сенмут, архітектор

Саме того дня колишня дружина молодого архітектора Давида Сенмута відчула себе особливо самотньою. Вона відразу здогадалася, що треба зробити. Насамперед поглянула на річки. Хмари були несили накрити воду, пливли проти течії вздовж правого берега Дунаю й перепиняли вітри біля гирла Сави. Колишня пані Сенмут тремкими пальцями розпакувала маленьку коробочку, загорнуту в золотавий папір. Всередині лежало щось чарівне, чому вона, днем раніше, там, у магазині кришталю, де купила цю штучку, відразу не могла вгадати призначення. Дивовижний скляний равлик, повний якогось рожевого пилу, заткнутий рожевим воском із гнотом усередині. Це було щось на зразок декоративної свічки. Подарунок для колишнього чоло-



віка. В першу хвилину хотіла була написати якусь присвяту на прозорому панцирі равлика, та передумала. Вона не довіряла мові.

Пані знала: мова є лише мапою думок, почуттів та спогадів людини. Як і всі мапи, міркувала вона, мова є в сотні тисяч разів зменшеною картиною того, що намагається зобразити. В сотні тисяч разів звуженою картиною людських почуттів, думок та спогадів. На цій мапі моря не солоні, річки не течуть, гори рівні, а сніг на них не холодний. Замість ураганів та бур намальовано там лише малесеньку троянду вітрів...

Отак, замість того щоб щось написати, колишня пані Сенмут обережно вийняла воскове заткальце, висипала в умивальник рожевий порох із скляної шкаралупи равлика й натомість із баночки, на якій було написано: «Вибухівка високої руйнівної сили. Вогнебезпечно!» — насипала сріблястого піску. Потім обережно знову встала в скляний панцир воскову затичку з гнотом усередині.

Коли равлик знову був у своїй коробочці, колишня пані Сенмут загорнула подарунок у золотий папір і перев'язала стрічкою.

— Перед цим Давид точно не зможе встояти, — пробурмотіла вона, поставила коробочку із стрічкою на креслярський стіл, що донедавна належав її чоловікові, й вийшла з квартири.

Молодий архітектор Давид Сенмут тут більше не мешкав. Після розлучення він винайняв інше помешкання, проте одна пара ключів від старої квартири, де жила зараз його колишня дружина, й надалі була в нього. Він мав право заходити коли завгодно, але за умови, що на той час колишньої пані Сенмут там не буде. Міг дивитися телевизор, щось випити, але нічого не виносити. Так було домовлено. Якщо ж ні, а його колишня дружина добре знала, чому так робить, замок тієї ж миті буде замінено, а поліції повідомлено, чого в квартирі бракує.

Цього дня архітектор Сенмут також заглянув сюди тоді, коли знав, що не застає тут свою колишню дружину. Він почикував зуби старою щіткою, випив віски з содовою та й сів. Але йому не сиділося. Вже сутеніло, коли на своєму креслярському столі він помітив коробочку в золотому папері, перев'язану стрічкою. Він спокусився, взяв її, хоча насправді таки вкрав. І вийшов на вулицю.

Давид Сенмут трохи потинявся містом, сподіваючись украсти ще щось у якому-небудь готелі та чекаючи нагоди роздивитися вкрадену річ у своєї колишньої дружини. Тоді у вітрині крамниці жіночої білизни помітив нічні сорочки. Не вагаючись, увійшов. Там була молода продавщиця, яка могла підійти його намірам. Він знав з досвіду — якщо крадеш, мусиш іншого ошукати раніше, ніж йому скажеш «добридень». Потім буде вже пізно. Тільки-но увійшов, він кинув оком на нічні сорочки, старанно складені на прилавку. Жодна з них не була четвертого розміру. Він привітався й поклав свої речі на стіл. Сказав, ніби хоче купити сорочку, для дружини.

— Вона носить четвертий розмір, — мовив він.

— Сорочки на прилавку третього розміру. Четвертий розмір на полиці, — відповіла дівчина. Вона взяла драбинку й піднялася, щоб дістати замовлений товар, а він спробував схопити з прилавка одну з нічних сорочок третього розміру. Та дівчина вже спустилася, тримаючи товар, у тісній крамниці складаючи драбинку, й трохи штовхнула його, обдавши запахом імпортованих п'яних парфумів.

Це перебило його план, через те Сенмут сором'язливо мовив:

— Я не вмю купляти жіночу білизну. Чи не могли б ви вдягти сорочку?.. Моя дружина десь такої статури, як і ви... Ви мені дуже допомогли б...



Вона зміряла його поглядом, вагою щонайменше кіло й триста грамів. Але, на його подив, погодилася. Вона зайшла в кабінку вдягти нічку сорочку, а цей час пан архітектор Давид Сенмут не прогавив. Цього разу він запхав до кишені одну з нічних сорочок третього розміру, лишивши на прилавку акуратно загорнуту коробку, так що нічого не можна було запідозрити.

Коли дівчина вийшла з кабінки в нічній сорочці, він подумав, засліплений її виглядом: «Немов уперше її бачу. Завжди в таких випадках видається, наче зустрів знайомого з попереднього життя. Для такої варто будувати будинки, опікуватися нею, бути ким завгодно, доглядати дітей, стати палким коханцем або приятелем...

Так він подумав. А вголос промовив:

— Знаєте, я не можу купити цю сорочку. Вона занадто дорога для мене.

Й вилетів з крамниці зі здобиччю в кишені. Ледь устиг захопити свій дощовик.

Після відвідання кількох кав'ярень, щоб згаяти час, після двох чи трьох дрібних крадіжок сигарет, близько опівночі вдома, тобто — перед дверима винайнятої квартири, він побачив викинутий на східці свій телефон. Через несплачені рахунки його виставили з квартири. В сусідній кав'ярні він у розпачі на хвилинку ввімкнув автовідповідач і прослухав повідомлення. Було лише одне. Говорила його колишня дружина, голос був лагідний:

— Я знаю, що ти заходив. Знаю, й що вчинив. Знову ти щось украв: малу золоту коробочку зі стрічкою. Але не хвилюйся, я не заявила в поліцію. Поки що. Цього разу ти лише взяв подарунок, який я приготувала була тобі на Різдво...

На цьому місці він раптово урвав послання й почав нищпорити по кишенях. Але коробочки в золотому папері із стрічкою там не було. Давид Сенмут сушив голову, намагаючись пригадати, де міг її забути, та нічого не спадало на думку. Він ще раз пошукав по кишенях і намацав щось, форму чого не міг уявити навпомацки. Давид Сенмут дістав з кишені коштовну чоловічу запальничку в шкіряному футлярі, не відаючи, яким чином ця річ потрапила до його піджака та коли і в кого він її вкрав... На запальничці було вигравіювано:

Якщо мене тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться.

(Якщо ви не прочитали розділ «Панна Хатчепсут», прочитайте цей розділ. Якщо прочитали, йдіть на середню клавішу під заголовком «Дочка, яка могла зватися Ніферуре».)

Центральна клавіша

Дочка, яка могла зватися Ніферуре

Переночував Давид Сенмут у найближчому готелі, вранці винайняв на віру нову квартиру й десь надвечір обійшов кав'ярні, в яких провів частину попередньої ночі.



Картина сучасного єгипетського художника-постмодерніста Реди Абдель Рахмана

Ніде не було ані сліду від того подарунка, загорнутого в золотий папір. Тоді він згадав про дівчину в крамниці жіночої білизни. В першому-ліпшому магазині паперових виробів купив темно-синю торбинку, всипану зірками, і поклав туди вкрадену вчора ввечері нічну сорочку. Потім пішов до крамниці жіночої білизни та сказав дівчині, простягаючи паперовий кульок:

— Я прийшов, панно, щоб вибачитися. Вчора я вас обманув, а це негарно. Я не маю дружини й не збирався нікому купляти сорочку. Просто я хотів побачити вас у нічній сорочці. Вона вам так личила, що вночі я не міг заснути. Насилу діждався, поки відчиняться магазини, й купив вам у подарунок таку ж саму.

— Вона не така сама, — посміхнулася дівчина, — ця третього розміру.

Почувши, молодик упав у крісло. Він був збентежений. Нарешті мовив із відчаєм у голосі:

— До речі, я хотів у вас щось спитати... Чи не забув я тут учора пакуночка в золотому папері?

— Пакуночок у золотому папері? Переповитий стрічечкою?

— Атож, атож!

— Тут ви його не забули, — рішуче відповіла дівчина, — я б його знайшла і могла б, як ми завжди робимо, коли покупці щось у нас забувають, повернути... Та зараз я запитаю вас про інше. Що ви робите, коли ввечері перед Різдвом відчуваєте самотньо? Чи є спосіб непомітно щезнути з цього світу?

Давид Сенмут уражено дивився на неї. Її вії зачіпали брови і створювали там безлад. З її очей було видно, що вічність є несиметричною. Він спитав:

— Чи ви мали колись дочку? Багато, багато років тому.

— Гадаєте, чотири тисячі років тому? Може, й мала. Та зараз не маю. Й тому на свята я сама. Ви хотіли б прийти на Святвечір до мене доглянути її?

— Кого?

— Та ту дочку, якої не маю. Ось вам моя адреса.

— Охоче, — відказав молодик, поцілував продавщицю у вухо й пішов. У дверях він зупинився й докинув:

— Я знаю її ім'я.

— Чис?

— Та цієї дочки, якої не маєте. Вона звалася Ніферуре.

Друге перехрестя

Тут читач може знову вибрати свій шлях, щоб визначитися щодо двох результатів оповідання. Розділ «Декоративна свічка» подає трагічний кінець оповідання, а розділ «Запальничка» має happy end. Автор у будь-якому разі радить прочитати обидва закінчення, оскільки лише в оповіданнях можуть існувати дві різні кінцівки, не так як у житті.

Декоративна свічка

Панна Хатчепсут любила тварин, особливо котів, обожнювала імпорتنі парфуми та імпортні квіти. Проте, для цих своїх уподобань не мала достатніх прибутків. У неї не було грошей навіть на поганеньке цуценя. До Святвечора вона ледь спромоглася на рибу та локшину, щоб приготувати її зі сливами. Про подарунки, звичайно, не могла й мріяти. Після того як приготувала вечерю, вона вдяглася, чорною фарбою

низько опустила внутрішні кутики очей, віддаливши їх від носа, а зовнішні подовжила жирною лінією майже до вух. Чоло перев'язала стрічкою. Верхня губа була рівно підведена, а нижня — підкреслено вивернута. Їй стало добре, вона була задоволена своїм виглядом, неначе завойовник перед походом. Вона підійшла до вікна, поглянула на річки й зробила висновок:

— Хмари перейшли воду.

Потім обережно розгорнула золотавий папір і вийняла скляного равлика, їй не подобався сріблястий пісок, яким було наповнено скляний панцир. Панна Хатчепсут обережно вийняла воскову затичку й висипала вміст равлика в умивальник. Після цього вимила панцир, висушила його й наповнила своїм ароматним блакитним порошком для ванни. Потім поставила на місце воскову затичку з гнотом. Равлик знову став декоративною свічкою й дивно миготів блакитними нутрощами. Колір равлика зараз нагадував очі хлопця, приходу якого вона чекала.

— Атлантидно-блакитні, — мовила панна, й слова ці її саму здивували. — Дурниці, — буркнула вона сама собі. — Звідки відомо, що це «атлантидно-блакитне»?

За кілька хвилин скляний равлик знову був у своїй коробочці, загорнутий золотим папером та перев'язаний стрічкою із бантиком. Готовий для вручення в дарунок.

Тут почувся дзвінок у двері. Відвідувач приніс вино. Й той лагідний голос. Вона посадила його за стіл і сіла поруч. Взяла чотири горіхи й кинула їх на чотири боки, хрестячи кімнату. Тоді з шухляди дістала коробочку зі скляним равликом і простягла йому.

— Це тобі різдвяний подарунок від мене, — мовила вона і поцілувала його.

Очі його засяяли, і він, наче дитина, затремтівши, розгорнув золотий папір і вийняв скляного равлика. На його обличчі закарбувалось приголомшення.

— Невже ти не знав, що у коробочці? — спитала панна Хатчепсут.

— Не знав, — відказав Давид Сенмут.

— Ти розчарований?

— Так.

— Так?

— Ні. Він чудовий. Дякую тобі!

Потім Давид обійняв її.

— Я теж маю для тебе подарунок, — докинув він із наміром трохи виправити справу, й поклав на стіл темно-синю торбинку, обсипану крихітними дзеркальцями. Панна Хатчепсут розгорнула подарунок і дістала звідти вже знайому їй запальничку з вигравіюваним написом про здійснення бажань. Панна Хатчепсут була трохи збен-



Картина сучасного єгипетського художника-постмодерніста Реди Абдель Рахмана

тежена перебігом цього вечора, навіть розчарована. Тож, аби зі свого боку трохи залягодити справу, заявила:

— Я знаю, як тебе звати.

— Звідки?

— Не знаю звідки, але знаю. До того ж давно. Може, вгадала по запаху. Тебе звати Сенмут.

— Уперше чую. Що за ідея! — Він поставив равлика на срібне блюдце, щоб вечеряти при запаленій свічці.

— Як гарно! — вигукнула панна Хатчепсут, простягнувши йому запальничку: — Будь ласка, запали скляного равлика, поки я принесу вечерю.

Архітектор Сенмут узяв запальничку й голосно прочитав напис на ній: «Якщо мене тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться».

— І таки здійсниться, щоб ти знав! Ще сьогодні ввечері, — додала вона, посміхаючись.

Тут він креснув раз запальничкою. Дівчина заплескала в долоні. Він підніс пломінчик до гноту равлика й запалив його. Скляний равлик заблищав на столі й перетворився в найпрекраснішу декоративну свічку. Кімната, наче відділившись од підлоги, занурилась у м'яку кулю світла.

— Що ти робиш?! — вигукнула панна. — Треба креснути тричі!

— Навіщо кресати тричі, якщо я запалив свічку з першого разу?

— Але там так написано! Хіба не знаєш? Кожна річ, щоб бути раз почутою, має бути тричі сказаною.

Тоді він креснув удруге, й із запальнички вигнався зелений пломінчик, який вона зустріла голосним «Браво!» Коли запальничка спалахнула і втретє, сильний вибух розтрощив помешкання і їх обох у ньому. Лишилися тільки імена, їх можна знайти у будь-якому підручнику з історії Єгипту (XVIII династія).

(Якщо ви не прочитали розділ «Запальничка», то прочитайте. Якщо ж прочитали, то це вам кінець оповідання.)

Запальничка

Напередодні Різдва архітектор Давид Сенмут знову навідався у помешкання своєї колишньої дружини, яка на той час була у від'їзді. Він помився, почистив зуби, гладенько зачесав волосся й сів, обхопивши руками коліна так, що став схожим на якийсь гральний кубик. Зо дві хвилини Давид Сенмут відпочивав у цьому положенні. Раптом йому запраглося потримати в руках якесь маленьке створіння, може, дівчинку, захищати її й боронити... Потому він вийняв з кишені оту запальничку й поклав її в темно-синю торбинку, всипану друзками крихітних дзеркалец. Він випив віски й дістав із жінчиного бару пляшку білого італійського шипучого вина. Давид Сенмут надавав перевагу білому жіночому шампанському «блу», отому більш солодкому, із написом «muscadet», а не чоловічому, з написом «brut». Загортаючи пляшку у білий папір, він подумав, що вино — то вічний хворий, як і жінка, однак помирає як чоловік, і лише рідко яке вино переживе людський вік...

У записці продавщиці жіночої білизни він прочитав, де вона мешкає, й рушив туди, з шампанським.

Вона зустріла його серед соломи, якою було посипано підлогу квартири, й обійняла, простягла йому коробочку в золотому папері з бантиком.



— Це неможливо! — вигукнув він.

— Мій різдвяний подарунок для тебе, — мовила вона.

Вражений, Давид подивився на неї, і йому спало на думку, що темрява зійшла з неба до її очей, щоб тут заночувати. Самий лише брязкіт її дешевих браслетів із бубонцями був коштовніший за найдорожчого пса.



Картина сучасного єгипетського художника-постмодерніста Реди Абдель Рахмана

Давид розгорнув золотавий папір і на свій подив побачив усередині тільки особливу свічку для разового застосування, у вигляді равлика, наповненого блакитним пілом.

«Моя колишня дружина таки справді вміє образити чоловіка. І це подарунок?» — подумав він.

— Ти розчарований? — запитала продавщиця жіночої білизни.

— Ні. Навпаки, — відказав він, вийняв з кишені темно-синю торбинку й простяг дівчині:

— Я теж приніс тобі подарунок.

З торбинки вона витягла вже знайому їй запальничку, яку зо два дні тому вкравла в пана в чорно-лакованому пальті.

— Чудово, мені якраз бракувало запальнички!

Вона обійняла, поцілувала архітектора Давида Сенмута й додала:

— Запали скляного равлика, поки я принесу вечерю.

— Що на ній написано? — докинула вона йому, пораючись біля їжі.

— На чому?

— На запальничці.

— Маєш на увазі інструкцію для користування? Не знаю. Я її викинув. Навіщо тобі інструкція?

— Та ні, я питаю, що написано на самій запальничці!

— Не пригадую, зараз подивлюся...

Тут панна Хатчепсут випередила його й продекламувала напам'ять:

— «Якщо мене тричі поспіль креснеш, твоє бажання здійсниться!» Хіба не це там написано?

Архітектор Давид Сенмут ще раз упродовж цього вечора був приголомшений. Він ніяк не міг пригадати, коли в продавщиці жіночої білизни вкрав ще й запальничку.

Проте, якщо ця штукovina не була її, звідки дівчина знала навіть те, що на ній вигравіювано. Про нічну сорочку третього розміру він знав, але про те, що вкрав у неї ще й запальничку, не мав і гадки.

Безперечно, справи із подарунками пішли шкереберть. Треба було щось зробити, щоб не зіпсувати вечір. І він бовкнув перше, що спало йому на думку:

— Я знаю, як тебе звати!

— Невже? — відповіла продавщиця жіночої білизни. — Звідки знаєш?

— Не знаю звідки, але знаю. Тебе звати Хатчепсут.

— Уперше чую, — відказала вона і поставила скляного равлика на срібне блюдо, що стояло посередині столу.

Тут архітектор Давид Сенмут креснув запальничкою. Перший раз вона висікла гарний, блакитнуватий пломінчик. І пан Сенмут засвітив скляного равлика. Світло розлилося по столі, осяяло кімнату. Золоте сяйво було всюди, навіть на їхніх устах. Це було видно кожного разу, коли вони щось промовляли.

— Кресни ще раз, — мовила вона, — треба тричі!

І вдруге запальничка спрацювала добре. Але на третій раз ні. Дала осічку.

— Дарма! — мовив архітектор Сенмут панні Хатчепсут. — Не здійсниться моє бажання.

— Здійсниться, ще й як здійсниться, — сказала вона й поцілувала свого архітектора так, як його ніхто досі не цілував.

Під тим довгим поцілунком лежала на підлозі, в тіні столу, викинута інструкція щодо поводження із запальничкою:

УВАГА! НЕБЕЗПЕЧНО ДЛЯ ЖИТТЯ!

Тримати подалі від вогню. Це не проста запальничка. Це зброя особливого призначення. Динамітний набій у ній активується після третього послідовного загоряння приладу.

(Якщо ви не прочитали розділ «Декоративна свічка», прочитайте його. Якщо прочитали, це вже кінець оповідання.)

Переклад із сербської Оксани Микитенко



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

✦ Предметні компетентності

1. Розкажіть про особливості творчості *Мілорада Павича*.
2. У чому *новаторство* сербського письменника?
3. Прокоментуйте особливості побудови твору «*Скляний равлик*».
4. Яка, на вашу думку, *головна ідея* твору?
5. Визначте риси *постмодернізму* в оповіданні Мілорада Павича.
6. Прокоментуйте оповідання «Скляний равлик» як *твір-гру* і *твір-лабіринт*.



7. З погляду яких героїв зображуються події твору? У чому відмінність чи подібність у сприйнятті героями одних і тих самих ситуацій?
8. Як в оповіданні «Скляний равлик» розкривається проблема **абсурдності світу**? Яка роль у цій абсурдності, на вашу думку, належить людині?
9. У чому полягає **множинність інтерпретацій** оповідання «Скляний равлик» як постмодерністського твору?
10. Прокоментуйте назву оповідання. Що, на вашу думку, символізує скляний равлик?
11. Доведіть, що символ равлика теж наділений множинністю смислів та інтерпретацій.

Інформаційно-цифрова компетентність

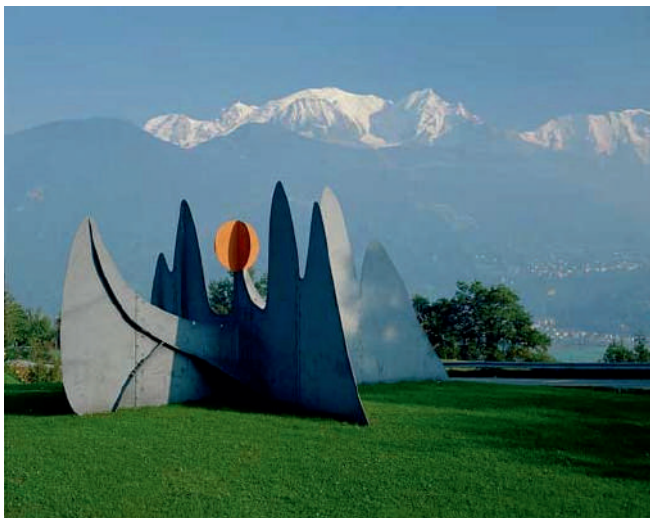
1. Спробуйте розробити **схему твору «Скляний равлик»** Мілорада Павича. Презентуйте схему на уроці.
2. Підготуйте до твору **скрапбук**, у який можна було б інтегрувати схему твору. Якщо ви не знаєте, що таке скрапбук, з'ясуйте це за допомогою інтернету.

Обізнаність та самовираження у сфері культури

Знайдіть в інтернеті п'ятихвилинний відеоролик, знятий на Паризькій виставці сучасного мистецтва в 2017 році (*FIAC PARIS 2017 — Contemporary Art Contemporain Paris sculptures*). Поміркуйте, як можна інтерпретувати арт-об'єкти, які ви побачили на цій експозиції.

Доведіть, що виставка демонструє мистецтво постмодернізму. Як в експозиції представлено одне з гасел постмодернізму «Головне не майстерність, головне — ідея!»?

На світлинах — роботи відомого американського архітектора і скульптора **Олександра Колдера**. Скульптурні арт-об'єкти з пофарбованого металу — **стабілі** — нерідко нагадують чудернацьких тварин. Вони прикрашають галявини і міські майдани.



Також дуже відомі **мобілі** Олександра Колдера — арт-конструкції з дроту і легких пластин, які приводяться у рух лише потоком повітря.

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРА В ЮНАЦЬКОМУ ЧИТАННІ

Маркус Френк Зузак

(народився у 1975 році)



Австралійський письменник Маркус Зузак народився у місті Сідней 23 червня 1975 року в родині емігрантів. Батько — Гельмут Зузак — маляр, родом з Австрії, а мати — Елізабет Зузак — із Німеччини.

Їхню юність обпалила Друга світова війна, і хоча нацизм був переможений, виявилось, що це ще не кінець трагедії — повоєнна Європа лежала в руїнах. Тож не дивно, що Гельмут і Ліза залишили батьківщину, як і чимало втікачів, які шукали у світі куточки, що їх не торкнулася війна.

Австралія — країна, далека від епіцентру жахливих подій, для багатьох емігрантів стала омріяним прихистком, другою батьківщиною, цілим материком спокою. Гельмут і Ліза у 1950-х приїхали до Сіднея, де осіли та народили дітей: двох синів і двох дочок, серед яких Маркус наймолодший. В Австралії подружжя разом із дітьми могли бути просто щасливими і радіти кожному дню мирного життя.

Батьки Маркуса вважали своєю місією прищепити дітям гуманістичні цінності, виховати в них уміння цінувати благополуччя і мир. Вони зробили все можливе, щоб їхні сини і доньки жили в Сідней, насолоджувалися дитячими радощами, яких самі свого часу були позбавлені. Ліза і Гельмут у роки Другої світової в Європі пережили не одне бомбардування і пізніше багато розповідали дітям про трагедію війни.

Подорослішавши, Маркус із вдячністю згадував своє безхмарне дитинство, те, з якою радістю він допомагав батькові в малярстві і як у нього добре виходило. Після завершення навчання у середній школі він вступив до університету, де вивчав історію, мистецтво і літературу. Згодом із дипломом бакалавра мистецтв і педагога юнак повернувся у свою школу, щоб там викладати.

Першу літературну спробу Маркус Зузак зробив ще в шкільні роки, прочитавши твір Ернеста Гемінгвея «*Старий і море*». Амбітний юнак мріяв про успіх, однак письменницькі амбіції 16-річного автора-початківця сильно постраждали — текст не годився для друку. Лише з часом Маркус усвідомив, наскільки недосконалим виявився цей «учнівський твір». У віці 22-х років Маркус Зузак все-таки допрацював його й опублікував під назвою «*The Unerdog*» («*Слабак*»). Це була історія про підлітка з небагатої родини Вульфів, про його стосунки з батьками, дівчинкою, яка йому подобалась, та її сім'єю.

Критики сприйняли першу книгу молодого письменника позитивно. Зузак відчув упевненість у власних силах і вже за рік видав наступний роман (*сіквел*) про сім'ю Вульф. Цього разу критика була не просто позитивна — роман викликав фурор. Твір був виданий не тільки в Австралії, а й в Америці, і переміг у номінації «*Найкраща дитяча книга року*». Невдовзі вийшов ще один роман про Вульфів. Так за три роки молодий автор видав цілу трилогію і став популярним в Австралії.



Справжній успіх прийшов до Маркуса Зузака в 2002 році після публікації роману «*Посланець*». Цей твір приніс 26-річному юнакові визнання в усьому англomовному світі. Читачі зауважують, що книги Маркуса вирізняються легкістю стилю, що автор дуже просто пише про важливі речі і складні життєві перипетії.

Значною літературною подією став роман М. Зузака «*Крадійка книжок*», присвячений подіям *Другої світової війни*. Твір був виданий у 2005 році й отримав чимало австралійських і міжнародних нагород, що стало свідченням широкого визнання таланту молодого письменника. «*Крадійка книжок*» — твір для підліткового читання, і Маркус Зузак, популяризуючи читання, взяв участь у світових турах та неймовірній кількості автограф-сесій. Роман переклали на понад 30 мов, на його основі здійснено театральні постановки та екранізацію.

Після гучного успіху роману про Другу світову війну Маркус Зузак «замовчав» майже на 10 років. Розуміючи, яку високу планку він поставив для себе «Крадійкою книжок», письменник хотів написати знову дуже особливий твір. І в 2018 році він представив світові роман «*Міст Клея*» про хлопчика на ім'я Клей (*Clay* — глина, у назві присутня гра слів, можливий переклад «*Міст із глини*»).

Нині Маркус Зузак живе в Сіднеї і виховує з дружиною Мікою двох дітей.

РОМАН МАРКУСА ЗУЗАКА «КРАДІЙКА КНИЖОК»

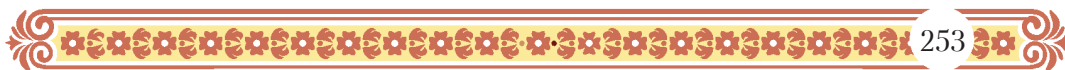
Роман «Крадійка книжок» Маркус написав на основі спогадів про війну своїх батьків. Початково молодий письменник планував, що цей твір матиме 100 сторінок, а оповідь вестиметься від імені німецької дівчинки *Лізель* — головної героїні твору. Та, за словами самого Маркуса, Лізель виходила якоюсь «*дуже австралійською німкенюю*», і йому довелося змінити образ оповідача — ним став Смерть (у творі Смерть саме чоловічого роду).

Батьки письменника, які були прототипами головних героїв роману, прочитавши початковий варіант твору, зворушилися до сліз. Вони допомогли синові, який не знав жахіть війни, створити вірогідну атмосферу тих важких років. Ліза і Гельмут записали для Маркуса всі свої спогади про події, свідками яких вони стали. Відповідно заплановані 100 сторінок тексту перетворилися на 580, а ідея зі зміною оповідача виявилася пізніше вибуховою.

Дія роману «Крадійка книжок» відбувається в Німеччині, очолюваній Адольфом Гітлером, який просуває свої війська країнами Європи. Читаючи роман, ми спостерігаємо за життям невеличкого містечка з вигаданою назвою, яке розташоване поблизу Мюнхена. Події роману тривають упродовж п'яти років і торкаються долі маленької німкені Лізель, її прийомних батьків, друзів, сусідів та інших, серед яких бачимо як мирних людей, так і фанатичних прихильників Гітлера.

Очевидно, що рідного батька Лізель заарештували нацисти, і мати на початку твору привезла дівчинку до «нових» батьків. Жінка змушена була залишити десятирічну донечку в чужому місті з чужими людьми, позаяк не мала надії, що зможе прогодувати Лізель, і боялася втратити її так само, як втратила крихітного сина. До речі, коли хлопчика ховали, мала Лізель украла на кладовищі свою першу книжку, яка мала доволі символічну назву — «*Посібник гробаря*».

Звичайні мешканці містечка — праля Роза і маляр Гельмут Губерманни — стають рідними людьми для Лізель. Вони, опікуючись дівчинкою, вчать її читати, від-



дають до школи. Ці двоє простих людей страждають від того, що їхній рідний син, як і чимало німецьких юнаків, став жертвою пропаганди і нацистом — брутальним, самовдоволеним, готовим виконати будь-який наказ свого фюрера (вождя).

Оповідь у романі плине неспішно, з відступами, то забігаючи в майбутнє, то знову повертаючись до повсякденного життя Лізель на Небесній вулиці. Але читач мимохіть відчуває постійне напруження, адже десь за межами міста йде війна, яка поступово наближається до його околиць, а розповідь веде Смерть...

Смерть постає перед читачами в несподіваному образі — автор підкреслює, що цей персонаж чоловічого роду. Він не жорстокий губитель людських життів, яким людство звикло його бачити, а добрий і сумний збавитель від страждань. Він рятує

тих, хто не може вже терпіти ні тілесних, ні душевних мук, усіх, хто став безневинними жертвами нацизму. З величезним болем Смерть згадує і євреїв, яких гітлерівці прирекли на смерть лише за їхню національну належність, і мирних німців, які гинуть від бомбардувань. Він усім стишує жалі і забирає болі, він плаче над тілами загиблих. Але хто пошкодує його — Смерть?..

Він змушений служити війні — кривавій і захланній почварі, яка стала причиною жахливого горя. Але поширює її нацизм, що не шкодує ані дорослих, ані

дітей, згодовує ненажерливій війні своїх кращих бравих солдатів і «мирних» співвітчизників, які з ентузіазмом підтримали ідею вищої раси та завоювання нових земель і ресурсів, які із захватом слухали пафосно-істеричні промови Гітлера, мліли від усвідомлення власної зверхності над іншими народами.

Смерть став заручником навіть не стільки війни, скільки людей, які розв'язали цю війну, і невідомо, скільки ще розв'яжуть у майбутньому і скільки десятків мільйонів душ доведеться визволяти від страждань. Письменник розмірковує: «Ми так боїмося смерті, а що, як вона боїться нас?..»

Тема Голокосту є однією з головних у творі і розкривається з несподіваного боку — у той час, коли одні німці полювали на євреїв, труїли їх у газових камерах і спалювали їхні тіла в печах, інші переховували їх у своїх домівках, ділячись із ними мізерними пайками хліба, ризикуючи бути страченими своїми ж співвітчизниками.

Книжки в романі Маркуса Зузака мають символічне значення: за «Посібником гробаря» Лізель під час війни вчилася читати, книжки вона тихцем рятувала із вогнища, розпаленого нацистами, а також крали і читала, щоб якось відволіктися, відгородитися від жахливої реальності. У романі навіть та книжка, яку написав Гітлер, стала в нагоді — на її сторінках юнак-єврей **Макс** намалював своєрідний роман про Лізель (постмодерністська ідея книги в книзі).

Література, книжки стають для людей рятівним островом, де вони можуть захотітися від безсенсовної бійни, в якій наприкінці твору гине вночі уся Небесна вулиця зі своїми послушлими мешканцями — батьками, друзями і сусідами Лізель. Вижила лише дівчинка, яка під час бомбардування сиділа в підвалі і писала... *книжку*.



Постер фільму «Крадійка книжок» (режисер Брайан Персіваль, 2013 рік)



Для тих, хто хоче знати більше

У 2012 році Маркус Зузак дав інтерв'ю з нагоди театральної постановки за романом «Крадійка книжок». Пропонуємо уривки із цього інтерв'ю.

— Як у вас виникла концепція роману про Другу світову війну, де оповідачем був би Смерть і йшлося про дівчинку, яка краде книжки?

— Ідея цієї книжки, можна сказати, витала в повітрі. Вона чекала, поки я ріс у Сідней, разом із братом і двома сестрами слухав кухонні розмови батьків. Власне, витоки цієї книжки лежать саме там... Найбільше на мене вплинув світ моєї мами, який був на околицях Мюнхена. Тому я і обрав Лізелю головною героїнею...

— ...Чи могли б ви розповісти, як ваша сім'я, історія якої надихнула вас на створення цього роману, прийняла його?

— Ну, почнімо з того, що я завдячую своїм батькам усім. Вони подарували мені світ цієї книжки... Звісно, в остаточній версії тексту відсотків 90 — вигадка, але все ґрунтується на життєвій історії... Я думаю, в основному батьки просто пишуться. Вони зустрілися в Австралії, не знаючи англійської, а зараз їхні життєві історії стали основою не тільки для «Крадійки», а й моєї письменницької кар'єри.

— Хотілося б знати, чому оповідачем став Смерть. Вибір неординарний, сміливий, додає похмурого шарму і виправдовує себе на всі сто.

— ... Люди нерідко кажуть, що війна і смерть — найкращі друзі, і якщо це так, то чи може бути кращий антураж для такої історії, ніж нацистська Німеччина?.. Я зрозумів, що Смерть теж має бути вразливим.., що він дуже втопився, боїться, що його обтяжує усе це прибирання, надто під час війни. Я відчув, що Смерть мусить розповісти цю історію і довести собі, що люди бувають достойними і красивими навіть за найважчих обставин... Можливо, я бачу Смерть як частинку нас самих, яка постійно пам'ятає, що ми всі помremo, нагадуючи нам, що жити треба правильно...

Переклад з англійської Анатолія Сагана



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ

🔗 Предметні компетентності

1. Які події стали основою сюжету в романі «Крадійка книжок»?
2. Прокоментуйте назву твору **Маркуса Зузака**.
3. Розкажіть, чому Лізелю опинилася на Небесній вулиці.
4. Поміркуйте, яку роль відіграли книжки в житті дівчинки.
5. Які моральні проблеми порушено в романі Маркуса Зузака?
6. Чому, на вашу думку, молодий австралійський письменник звернувся до подій давно минулої **Другої світової війни**?

Компетентність спілкування державною мовою

Напишіть **відгук-есе** на твір, який ви вивчали у курсі зарубіжної літератури в 11 класі і який справив на вас найбільше враження.

Поміркуйте над особливостями образів та ідей, утілених у творі. Висловте своє бачення ролі митця і мистецтва у житті суспільства.



Навчальне видання

Ніна Міляновська

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Рівень стандарту

Підручник для 11 класу

закладів загальної середньої освіти

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за рахунок державних коштів.

Продаж заборонено.

В оформленні обкладинки використано репродукцію картини Джеймса Крістенсена (1942–2017) «*Поетична хвилина*».

В оформленні заставок розділів використано репродукції картин Еміля Нольде (1867–1956), Казимира Малевича (1879–1935), Амброзіуса Гольбайна (1494–1519), Жоана Міро (1893–1983), Такаші Мураками (народився в 1962 році), а також «*Герні-ки*» Пабло Пікассо (в обробці *Nadinne Carrases*).

В оформленні підручника використано матеріали, що знаходяться у вільному доступі в мережі Інтернет

Головний редактор *Іван Білах*

Фахове редагування *Ірини Дворницької*

Комп'ютерне верстання *Марії Логош*

Художнє оформлення *Катерини Міляновської*

Дизайн *Інни Малявської*

Підписано до друку 19. 07. 2019 р. Формат 70x100 1/16.
Умовно-друк. арк. 20,736. Облік.-видавн. арк. 16,44. Наклад 37154 пр.
Зам. № 19-06-0403

ТзОВ «Видавництво Астон» 46006, м. Тернопіль, вул. Гайова, 8
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ТР №28 від 09.06.2005 р.
www.aston.te.ua, e-mail: tovaston@gmail.com

Віддруковано з готових діапозитивів ТОВ "ПЕТ"

Св.ДК № 4526 від 18.04.2013 р.

61024 м. Харків, вул. Максиміліанівська, 17, кв. 2

СЛОВНИЧОК ПЕРСОНАЛІЙ ПЕРЕКЛАДАЧІВ

Бажан Микола (1904–1983) — український поет, перекладач. У 1930-ті роки в багатьох віршах та поемах славив комуністичну партію та її вождів, зокрема Йосипа Сталіна. Після смерті Сталіна порушив питання реабілітації репресованих українських письменників. Багато років був головним редактором енциклопедичних видань. Перекладав твори В. Шекспіра, Й. В. Гете, Г. Гейне, А. Міцкевича, Данте Аліг'єрі та ін.

Борис Тен (1897–1983) — український поет і перекладач, колишній священник УАПЦ, настоятель Київського Софійського собору. Справжнє ім'я та прізвище — Микола Хомичевський. У 1929 році був заарештований, засуджений на десять років таборів на Далекому Сході, а в 1936 році достроково звільнений. Під час Другої світової війни мобілізований, потрапив у полон, намагався втекти. Після закінчення війни у Житомирі викладав латину; перекладав твори Гомера, Ехіла, Й. В. Гете, А. Міцкевича, В. Шекспіра, Ф. Шиллера, О. Пушкіна.

Гоїн Наталія (народилася 1992 року) — українська перекладачка художньої літератури і літератури нон-фікшн. Закінчила Львівський університет імені Івана Франка за спеціальністю англо-український переклад. Співпрацює з багатьма українськими видавництвами. Переклала роман М. Зузака «Крадійка нижок».

Горева Євгенія (народилася 1930 року) — українська поетеса й перекладачка. Закінчила філологічний факультет Київського державного університету. Відома авторка дитячих творів. Перекладала твори Г. Белля, Дж. Родарі, П. Тревіс («*Мері Поппінс*») та інших. Лауреатка премії імені Максима Рильського 2001 року.

Дроб'язко Євген (1898–1980) — український перекладач, син репресованого у 1941 році видатного українського правника Антона Дроб'язка. Закінчив юридичний факультет Київського університету (1920 рік) і Музично-драматичний інститут імені Миколи Лисенка (1923 рік). Працював редактором і режисером. Публікуватися почав з 1925 року. З 1950 року — професійний перекладач. Здійснив перший повний переклад «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі українською мовою (1976 рік). У 1978 році за це видатне досягнення став лауреатом літературної премії імені Максима Рильського. Перекладав твори О. Пушкіна, А. Чехова, А. Міцкевича, Ю. Словацького, О. де Бальзака, В. Гюго, Мольєра, Г. Гейне, Й. В. Гете, Ф. Шиллера та інших.

Жердинівська Маргарита (1932–2015) — українська перекладачка і літературознавиця, закінчила факультет іспанської та французької мови Київського педагогічного інституту іноземних мов. Кандидат філологічних наук, доцент, упорядник першого українсько-іспанського словника. З 1994 до 1999 року викладала в Гранадському університеті (Іспанія). Перекладала з іспанської, португальської та каталонської мов, зокрема твори таких видатних митців як Г. Гарсія Маркес, Х. Картасар, Х. Л. Борхес. Лауреат премії «*Arts Translationis*» (мистецтво перекладу) імені видатного перекладача Миколи Лукаша за 2012 рік.

Жолоб Світлана (1947–2011) — українська поетеса і перекладачка. З 1975 по 2001 рік працювала редактором у видавництві «Дніпро», яке упродовж усієї своєї історії сприяло становленню української школи художнього перекладу. Перекладала з грузинської, іспанської (зокрема роман Г. Гарсія Маркеса), литовської, білоруської, польської, угорської, французької (зокрема поезію Ш. Бодлера) і російської (зокрема поезію Ф. Тютчева, А. Фета, А. Ахматової) мов.

Затулівітер Володимир (1944–2003) — український поет і журналіст. Закінчив філологічний факультет Сумського педагогічного інституту. Автор дев'яти поетичних збірок, лауреат літературної премії імені Павла Тичини (1987 рік). Працював редактором у видавництвах «Дніпро» і «Молодь», часописі «Сучасність». Перекладацькою діяльністю професійно не займався, але здійснив низку перекладів із російської (зокрема поезії А. Ахматової), молдавської та литовської мов.

Зісман Марко (1909–1985) — український поет і перекладач. Закінчив Київський інститут лінгвістичної освіти. Перекладацьку діяльність почав з кінця 1930-х років. Учасник Другої світової війни. Працював у редакціях газет і журналів Києва і Львова. Перекладав твори Б. Брехта, Г. Гейне, Ф. Шиллера, Й. В. Гете, А. Міцкевича, Ю. Словацького, М. Лермонтова, О. Пушкіна та інших.

Кочур Григорій (1908–1994) — український перекладач, поет. Закінчив Київський інститут народної освіти, викладав зарубіжну літературу у Тираспольському і Вінницькому педінститутах.

У 1943 році був звинувачений у належності до Організації українських націоналістів (ОУН), заарештований і засуджений до каторжних робіт. Після смерті Сталіна у 1953 році звільнений. Продовжив творчу і перекладацьку діяльність. У 1973 році був виключений зі Спілки письменників України за «націоналізм», поновлений перед самим розпадом Радянського Союзу (1988 рік).

Григорій Кочур — провідний український перекладач другої половини ХХ століття. За своє довге життя він переклав твори 130 авторів із 28 мов. Його видатні заслуги знайшли визнання — у 2010 році з ініціативи Міністерства культури і туризму України заснована щорічна державна літературна премія імені Григорія Кочура, яку присвоюють «за визначні здобутки у галузі поетичного художнього перекладу та перекладознавства».

Лукіш Микола (1919–1988) — український перекладач, літературознавець, мовознавець. У дитинстві пережив розкуркулення і Голодомор 1932–1933-х років. Закінчив історичний факультет, працював учителем іноземних мов. Під час Другої світової війни працював на будівництві оборонних споруд біля Києва, отримав важке поранення. Після війни викладав у вишав Харкова, видавав збірки перекладів. Перекладав твори Й. В. Гете, Р. Бернса, Л. Керролла, Ф. Шиллера, М. Сервантеса.

Микитенко Оксана (народилася 1955 року) — українська перекладачка та науковиця, спеціалістка з фольклору, культури і літератури південних слов'ян. Закінчила філологічний факультет Київського національного університету, доктор філологічних наук. Працює провідним науковим співробітником відділу зарубіжної фольклористики в Інституті мистецтвознавства, фольклористики і етнології імені Максима Рильського НАН України. Перекладала із сербської мови твори М. Павича.

Митрофанов Володимир (1929–1998) — український перекладач. Закінчив романо-германський факультет й аспірантуру Київського державного університету. Працював редактором у видавництвах «Молодь» і «Дніпро». З 1978 року завідувач відділу художньої літератури у легендарному українському журналі іноземної літератури «Всесвіт». Перекладав твори Марка Твена, Е. Гемінгвея, Т. Майн Ріда, Р. Бредбері. У 1998 році за перекладацьку діяльність був удостоєний літературної премії імені Максима Рильського.

Павлічко Дмитро (народився 1929 року) — український поет, перекладач, літературний критик і громадсько-політичний діяч. Один із засновників Народного Руху України, перший голова Товариства української мови імені Т. Г. Шевченка. Перекладав твори Данте Аліґ'єрі, Ф. Петрарки, Й. В. Гете, Г. Гейне, Ш. Бодлера, Г. Ібсена та інших.

Перебийніс Петро (народився 1937 року) — український поет, журналіст, громадський діяч. Перекладацькою діяльністю професійно не займався, але за довге життя здійснив понад 70 публікацій своїх перекладів у газетах, журналах і антологіях. Перекладав із болгарської, білоруської, молдавської, грузинської, словацької, чеської, угорської, естонської та інших мов. Найбільше перекладів з російської, зокрема й вірш А. Ахматової «Був Ти неширим у ніжності» («Дал Ты мне молодость трудную»).

Попович Євген (1930–2007) — український перекладач. У 1958 році закінчив Київський університет, за фахом філолог-германіст. У 1960-ті роки під час пом'якшення політичних репресій (так звана «відлига») долучився до перекладацької діяльності. Перекладав твори Франца Кафки (зокрема й оповідання «Перевтілення»), Б. Брехта, Г. Белля, Е. Т. Гофмана, Г. Гейне, Й. В. Гете та інших. На початку 1970-х років пережив заборону на друк через «ідеологічно неправильний» вибір авторів для перекладів. Уважав перекладацьку діяльність засобом збагачення і утвердження української мови. Завжди шукав питомо українські слова на заміну калькам з іноземних мов.

Стус Василь (1938–1985) — український поет, перекладач і правозахисник. Активно протестував проти радянської політики знищення української мови й утисків свободи слова. Був заарештований у 1972 році і за вироком суду ув'язнений. Покарання відбував у мордовському і магаданському таборах. У 1979 році повернувся до Києва і став членом гелсінської групи із захисту прав людини, за що у 1980 році був знову ув'язнений. Помер у карцері під час сухого голодування. Перекладав твори Й. В. Гете, Р. Кіплінга, А. Рембо та інших.

Шовкун Віктор (1940–2018) — український перекладач, письменник і літературний редактор. Закінчив філологічний факультет Московського державного університету й аспірантуру при цьому ж факультеті. Знав шість іноземних мов. Працював літературним редактором у журналі іноземної літератури «Всесвіт», а також професійно займався перекладацькою діяльністю. Перекладав твори Е. По, Р. Л. Стівенсона, Джорджа Орвелла, В. Гюґо, О. де Бальзака, Г. Гарсія Маркеса, П. Коельйо та інших.